

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**



**TESIS DOCTORAL**

**El más allá etrusco en época helenística.  
Ideología y representación**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Igor Ochoa Soto**

Director

**Santiago Montero Herrero**

**Madrid, 2016**



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE**

**MADRID**

## **EL MÁS ALLÁ ETRUSCO EN ÉPOCA HELENÍSTICA**

*Ideología y representación*

Autor: Igor Ochoa Soto

Director: Santiago Montero Herrero

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**



**A José Luis Perales y**

**María Luisa Soto**

*Aequam memento rebus in arduis servare mentem*  
Hor., *Od.* 2.3





## **AGRADECIMIENTOS**

La idea de esta tesis surgió en otro mundo, y en otro tiempo, pero nunca llegó a materializarse. Hace un año decidí retomarla y empecé a escribir, intentando cumplir un viejo anhelo. Me hubiese gustado, ahora sí, tener más tiempo para hacerlo, pero los plazos administrativos apremiaban y ese límite fijado que no me estaba permitido traspasar ha sido decisivo para poder finalizar este trabajo.

Durante este tiempo ha habido muchas personas que, primero me animaron a retomar y escribir la tesis; y segundo me aconsejaron y animaron a lo largo del proceso. A todos ellos, a los que a continuación aparecen citados y a los que no, sirvan estas líneas genéricas como muestra de agradecimiento.

En primer lugar es de recibo dar las gracias a mi director de tesis Santiago Montero, que estuvo desde el primer momento dispuesto a guiar este trabajo a buen puerto, aconsejándome sabiamente y animándome estoicamente cuando una y otra vez prometía volver a la redacción de manera definitiva.

Gracias también a Ricardo Olmos, a quien circunstancias de la vida, no le han permitido seguir conjuntamente con Santiago al frente de esta tesis, pero a quien considero y agradezco como codirector los innumerables consejos en los difíciles inicios.

Dos hechos han marcado positivamente esta tesis:

El primero mi paso como becario por la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, donde pasé dos intensos años de formación. Gracias a los compañeros y amigos, con los que compartí cuitas y aprendizaje durante aquel tiempo: Ana Romero, Ana García, Leticia López, José Carlos Sánchez, Oliva Rodríguez, Diana Gorostidi, Raffaella Ribaldi, Gabriel García, Gustavo Sanz, Jorge García, Antonio Monterroso, Damián González e Irene Mañas. Pero especialmente a Xavier Dupré, vicedirector de la escuela, que siempre escucho con entusiasmo y a Blanca Domingo, Directora de la biblioteca, por su ayuda y su amistad.

En segundo lugar, mi paso por el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, donde se reafirmo mi amor por la antigüedad. Gracias a los amigos que formaron parte del viaje de descubrimiento que fue trabajar allí y que tanto me ha ayudado a

encarar este estudio: Rut de las Heras, Juan Díez Goy, Luis Palop, Isabel Trinidad, Solene de Pablos, Aurora Ladero, Maricarmen de Miguel, Mónica Martín y Mónica Cerrejón. Gracias especialmente a Paloma Cabrera y a Marigel Castellanos, Conservadoras del Departamento de Antigüedades Clásicas, por lo mucho que me enseñaron, por los consejos y los empujones para que terminase la tesis. También, como no, a Margarita Moreno, por las palabras justas y por los silencios oportunos; y por tantas otras cosas que ella y yo sabemos.

Gracias también a mis amigos, que me han acompañado y ayudado a lo largo del proceso. Simplemente gracias por estar siempre ahí, que al final es lo único que importa y ante eso las palabras sobran: Belén García Francoy, Tanja Ulbrich, Jon Miranda, Leire Otamendi, Elisa Bertrán y Katia de la Calle. Y a Rocío García Valgañón, por haber seguido con su tesis un recorrido diferente pero paralelo a este, porque lo acabamos juntos entre llamadas, visitas y muchas otras cosas.

A Aleksandra Hadzelek, de la School of International Studies de la University of Thecnology of Sydney, por haber insistido durante nuestra docencia compartida en que retomase esta tesis y a Gabina Funegra, mi compañera de despacho en UNSW, por las horas interminables de discusión en torno a nuestros proyectos de tesis.

A Maricruz Cardete, porque estuvo presente en el inicio, y lo está en el final de este camino, gracias por los consejos y la ayuda. Gracias también a Marga Sánchez, Jefa de negociado y Gestión Administrativa del Dpto. de Historia Antigua por su ayuda y por hacer tan pequeños y fáciles los problemas que desde la lejanía parecían montañas.

Finalmente a mi familia, porque soy lo que soy y lo que no soy gracias a ellos, A mi padre José Antonio Ochoa y a mi abuelo Marcos Soto, porque aunque atravesaron ya la laguna Estigia, sé lo mucho que les hubiese gustado leer estas líneas y a mí que las hubiesen leído. A mi abuela Flora Bermúdez y a mi tía Rosario Bermúdez, gracias por el cariño que desde siempre me dan, incluso cuando para la primera se desdibujan las líneas de la memoria.

Finalmente gracias a las dos personas, sin las cuales este trabajo simplemente nunca hubiese sido:

A mi madre, María Luisa Soto, por todo su apoyo incondicional siempre, no solo en la tesis, y por animarme cada día a perseguir todos mis sueños.

Y a mi marido, José Luis Perales García, por estos dieciséis años, por descubrirme siempre lo bueno que hay en todo, por creer en mí más que yo mismo, por hacerme reír en los momentos difíciles y en los fáciles, por la paciente espera de este último año en el que hizo a un lado nuestra vida para que todo lo ocupase la tesis.



## ÍNDICE GENERAL

|  |      |
|--|------|
| Agradecimientos .....  | V    |
| Índice general.....  | IX   |
| Índice de fotos en CD.....                                       | XI   |
| Índice de figuras.....   | XIII |
| Índice de abreviaturas.....                                      | XV   |
| Resumen.....   | XVI  |
| Abstract.....  | XVII |
| I. LA MUERTE Y EL MÁS ALLÁ ETRUSCO. Una introducción.            |      |
| 1 ¿Una cultura que celebra la muerte?                            |      |
| Problemas y preguntas sobre la muerte y el más allá etrusco..... | 3    |
| 2. Entre lo tenebroso y lo diverso.                              |      |
| Historiografía de la muerte etrusca.....                         | 24   |
| 3. Una visión lejana y cercana del allende                       |      |
| Características mentales y físicas del espacio ultramundano..... | 49   |
| II. EL DIFUNTO ETRUSCO:  |      |
| 1. La definición ideológica y social del muerto etrusco.....     | 61   |
| 2. La descripción del muerto en las fuentes escritas .....       | 63   |
| 2.a. El difunto en las fuentes latinas                           |      |
| De Dii Animales. La metamorfosis divina del difunto.....         | 66   |
| 2.b. El difunto en las fuentes etruscas                          |      |
| Hinthial y otros nombres para el muerto.....                     | 77   |
| II.3. La figuración del difunto en la iconografía etrusca.....   | 84   |
| 3.a. El difunto en la pintura mural.....                         | 85   |
| 3.b. El difunto en los sarcófagos.....                           | 99   |
| 3.c. El difunto en las urnas cinerarias.....                     | 129  |

|   |     |
|---|-----|
| 3.d El difunto en la cerámica.....                                  | 147 |
| 3.e .Monumenta varia.....   | 157 |
| 3. f. Recapitulación.....   | 159 |
| 4. La conceptualización del difunto a través de la arqueología..... | 196 |

### III. EL VIAJE AL MÁS ALLÁ

|   |     |
|---|-----|
| 1. El viaje al más allá. Un espacio de transformación y prueba.....           | 213 |
| 2. El viaje escatológico realista al más allá.....                            | 218 |
| a. El inicio del viaje ultramundano. La muerte y la separación.....           | 222 |
| b. Los caminos al más allá. Los itinerarios del viaje.....                    | 258 |
| c. La llegada al más allá. Metamorfosis e integración al final del viaje..... | 283 |
| 3. Rituales, símbolos y mitos para el viaje al más allá.....                  | 318 |

### IV EL INTERIOR DEL MÁS ALLÁ

|   |     |
|---|-----|
| 1. Geografía física y divina del interior del más allá.....   | 373 |
| 2. EDAMUS, BIBAMUS, GAUDEAMUS. POST MORTEM NULLA VOLUPTAS (?) |     |
| La feliz eternidad etrusca.....                               | 389 |

|                     |     |
|---------------------|-----|
| V CONCLUSIONES..... | 406 |
|---------------------|-----|

|                        |     |
|------------------------|-----|
| VI. BIBLIOGRAFÍA ..... | 415 |
|------------------------|-----|

|                                   |     |
|-----------------------------------|-----|
| APÉNDICE: CATÁLOGO SELECTIVO..... | 482 |
|-----------------------------------|-----|

## ÍNDICE DE FOTOS EN EL CD (Créditos de autores)

### PINTURA MURAL:

- **P1:** Pd. Foto: [www.futouring.com](http://www.futouring.com)
- **P2a:** Pi; **P8b:** Cámara principal. Pf. Pd Detalle banquete. **P8c:** Cámara principal. Pi. Foto: Steingraber, 1986.
- **P2b:** Pi. Sobre lóculo: Foto: [www.caninoinfo.com](http://www.caninoinfo.com)
- **P3a:** Orco II. Pf; **P3b:** Orco II. Pe. Foto: Robin Iversen Rönnlund.
- **P5a:** Pi.; **P5b:** Pe. Dibujo: **P6:** Pe; Fragn Pi. Feruglio, 1999.
- **P7:** Pe; Pd; Pi. Dibujo: Massa-Pairault, 1983.
- **P8a:** Cámara principal. Pf. Foto: <http://www.futouring.com/web/filas/home/>
- **P9a:** Tablinium. Pi. Dibujo de N. Ortis; **P9b:** Atrium. Pf. Pu Dch; Pd. Pu izq. Dibujo de N. Ortis ; **P23:** Pf; Pd. Foto: VV.AA., 1987.
- **P10a:** Pd. Foto; Dibujo: Feruglio, 2002.
- **P10b:** Pd. Detalle. Foto: [www.orvietonews.it](http://www.orvietonews.it)
- **P11a:** Pi; Pf. **P11b:** Pi. Foto: Minetti, 2004.
- **P12a:** Pf. Nicho central. Foto: <http://i1.trekearth.com/photos/57481/cerveteritomb.jpg>
- **P12b:** Pf; Pd. Foto: <http://www.terraetrusca.eu>
- **P14:** Pf; Pd. Foto: <http://www.visitlazio.com>
- **P15a:** Cámara superior; **P15b:** Cámara inferior. Pf. Litografía de Smugliewicz en Byres, 1842.
- **P17:** Grabado de *Monumenti Inediti* en Vincenti, 2004
- **P18a:** Acuarela de D'Alessandris; **P18b:** Pd. Grupos 20-21. Foto: Morandi, 1983
- **P19a:** Pi. Pf. ; **P29a:** Foto: Moretti, 1974
- **P19b:** Pf. Detalle. Foto: <http://www.arretetonchar.fr>
- **P20a:** Pf-Pi ; **P20b:** Foto: Harari, 2008b.
- **P21a:** **P21b:** Cámara superior: Foto: <https://www.flickr.com/photos/42858885@N00/>
- **P24:** Pe. Foto: <http://www.arretetonchar.fr>
- **P25:** Pd. Foto: Steingraber, 2006.
- **P27a:** Pf. Foto: <http://www.tyrsenoi.com>
- **P27b:** Pe. <http://www.futouring.com>.
- **P29b:** Pd. Foto Moscioni en Cristofani, 1971.
- **P31:** Pf. Foto: Colonna, 1984

### SARCÓFAGOS:

- **S1:** Cara A; **S4a:** Cara B; **S5;** **S7a:** Fr Cj; **S7b:** Ti; **S14:** Cara A; **S18a:** Fr; **S18b:** Lt.; **S21;** **S23a:** Fr; **S23b:** Ps; **S26;** **S27:** Fr. ; **S30b:** Lt. **S51;** **S55a:** Fr; **S55b:** Fr.; **S81;** **S88;** **S90** Fr.; **S96;** **S99;** **S100;** **S104;** **S107;** **S111;** **S116;** **S133;** **S134.** Foto autor.
- **S2:** Cara A; **S3** **S22.** Foto: Van der Meer, 2001.
- **S4b:** Tp; **S15a:** Fr; **S15b:** Ps; **S20.** Foto. Van der Meer, 2004.
- **S8a:** Cara A; **S8b:** Lt izq. Foto: Moltensen; Nielsen, 1996.
- **S9:** Tp; **S10:** Tp; **S11:** Tp; **S12:** Tp; **S13:** Tp; **S17;** **S19;** **S25;** **S29a:** Fr.; **S29b:** Lt dch.; **S30a:** Fr.; **S31;** **S33;** **S34a:** Fr; Ps.; **S34b:** Lt. .Dch.; **S35b:** Lt.; **S37;** **S42;** **S46a.** Fr.; **S46b.** Fr.; **S48;** **S49;** **S54c:** Lt. Izq.; **S59;** **S60** **S67:** Ti; **S91;** **S106;** **S109;** **S117;** **S124;** **S131.** Foto: Herbig, 1952
- **S16a;** **S16b:** Tp. Foto: Nielsen, 1992.
- **S28a:** Tp. Detalle superior; **S28b:** Tp. Detalle inferior; **S32a:** Fr.; **S32b.** Fr. Detalle izq. **S32c.** Fr. Detalle dch. Foto: Francesca Pontani.
- **S35a:** Fr. Foto: Baglione, 1976.
- **S38:** Tp. Foto: Gentili, 2005.
- **S39:** Fr.; **S40:** Fr.; **S41.** Fr. Foto: Moretti; Sgubini Moretti, 1991.



- **S54a; S54b:** Ps. Detalle Fr. Foto: Sailko.
- **S58a:** Fr.; **S58b:** Lt dch.; **S58c:** Lt izq.; **S58d:** Tp. Foto: Boston Museum of Fine Arts.
- **S74; S75.** Foto: Moretti; Sgubini Moretti, 1983.
- **S85; S103:** Tp.; **S130.** Foto: British Museum.
- **S94.** Foto: [www.memorize.com](http://www.memorize.com)
- **S128:** Foto: Briguet, 1993.
- **S137:** Foto: Goring, 2004

#### URNAS CINERARIAS

- **U1:** Fr. Detalle. Foto: Colonna, 2005.
- **U2:** Tp. Foto: Bargagli Iozzo, 2007.
- **U4; U11 a U19; U22 a U38; U40 a U44; U46 a U55; U58 a U62; U68 a U71; U74; U75; U77 a U79; U81; U85; U86; U94; U95; U99; U106.** Foto: CUE
- **U7a; U7b:** Tp. Foto: [www.penn.museum/collections/object/350500](http://www.penn.museum/collections/object/350500)
- **U9:** Foto: [www.studyblue.com](http://www.studyblue.com)
- **U10:** Cj: Foto: [www.flickrhivrmind.net](http://www.flickrhivrmind.net)
- **U20:** Foto: Dan Diffendale ([www.flickr.com](http://www.flickr.com))
- **U45; U63.** Foto: Stevens, 2001.
- **U66; U90a:** Fr; **U90b** Nielsen, 2004.
- **U89:** Foto LIMC, I sv. *Achle*, nº 37.
- **U114:** Ti. Foto: Maggiani, 2010.
- **U108:** Cencaioli, Scarpignato, 2014, nº 51

#### CERÁMICA

- **C3:** Cara A – B. Foto: Baglione, 1976.
- **C6a:** Cara A. Detalle; **C16:** Cara A – B; **C17:** Cara A; **C28:** Cara A-B; **C29a;** Foto: Beazley, 1947.
- **C6b:** Cara B. Detalle. Foto: Mugione,, 1988.
- **C8a-C8b:** Cara A.; **C13:** Cara A- B; **C39.** Cara A; **C44a** Cara A; **C44b.** Cara B Foto: Martelli, 1987.
- **C10:** Cara A. Detalle. Foto: LIMC VIII. sv. *Turms* n. 97
- **C12:** Cara A: Foto: Della Fina; Mercuri; De Lucia Brolli, 2014
- **C15:** Cara A. Detalle. Foto: Anagoria
- **C18; C20a; C20b; C20c; C20d:** Cara A -B Cara A. Foto: CVA, Villa Giulia I
- **C21a:** Cara A; **C21b:** Cara B; Foto: CVA Villa Giulia IV
- **C25:** Foto: Del Chiaro, 1974.
- **C26 a- C26b:** Cara A-B; **C32a.** Cara A; **C32b.** Cara B Foto: Cristofani, 1992.
- **C27a:** Cara A; **C27b:** Cara B Foto: Bonamici, 1998
- **C34a.** Cara A; **C34b.** Cara B: Foto autor
- **C35a** Cara A; **C35b.** Cara B: Foto: Lindenau Museum Altemburg.
- **C40.** Cara A-B; **C77 :** Cara A-B. Foto: Pasquinucci, 1968.
- **C41a.** Cara A; **C41b.** Cara B; **C53a-b; C54 a-b-c-d.; C68 :** Cara A; Foto; Cappelletti, 1992.
- **C60 a-b:** Cara A-B. Foto: Boston Museum of Fine Arts.
- **C62a.** Cara A; **C62b:** Cara B: Foto: Falconi Amorelli, 1971
- **C64a.** Cara A ; **C64b :** Cara B . Foto : Adembri, 1981.

## ÍNDICE DE FIGURAS EN EL TEXTO:

- Figura I: Weege, 1921. Cat P28. /<http://kunstmuseum-hamburg.de/tag/etruskisch/>
- Figura II: d/a CatS23 Detalle cara Ps
- Figura III: BrK, II. XII.4 52. Cat U1
- Figura IV: De Grummond, 2002. CatS134
- Figura V: Representaciones de Hinthial
  - o 1. Pfister-Roesgen, 1975: 85
  - o 2. Gerhard, ES, II, 213. (Tav. V,2)
  - o 3. d/a Cat P3
  - o 4 d/a Cat C7
  - o 5 d/a Cat P9
- Figura VI: d/a Cat P31
- Figura VII: d/a Cat P7
- Figura VIII: d/a Cat P11
- Figura IX: Cristofani, 1971
- Figura X: Steingräber, 1986 Cat P23
- Figura XI: d/a Cat P10
- Figura XII: d/a Cat P31
- Figura XIII: d/a Cat P8
- Figura XIV: d/a Cat P19
- Figura XV: d/a Cat P17
- Figura XVI: Maggiani, 1994. Tumba de la sirena di Sovana.
- Figura XVII: d/a Cat S103
- Figura XVIII: Gentili, 1994. Tp S de Terracota
- Figura XIX: Van der Meer, 2004: Tp S
- Figura XX: Gentili, 1994: Tp S
- Figura XXI: d/a Cat S55
- Figura XXII: De Grummond, 2006. Cat S131
- Figura XXIII: d/a El difunto en los sarcófagos
  - o Detalle Cat S1
  - o Detalle: Cat S94
  - o Detalle: Cat S131
- Figura XXIV:
  - o d/a Difunto reclinado Tumba dei Cai Catu
  - o Nielsen, 2004
  - o Maggiani, 2011. Urna de Veilia. Perugia. Hipogeo dei Volumni.
  - o d/a Cat S8
  - o d/a Cat S58
- Figura XXV d/a Difunto semireclinado. Perugia. Museo Archeologico s/n.
- Figura XXVI. Brk III CatU35
- Figura XXVII. DE Grummond, 2006
- Figura XXVIII: BrK II, 6; CUE I 193
- Figura XXIX: d/a U113
- Figura XXX: BKr III
- Figura XXXI Briguet, 2002; Cat U3
- Figura XXXII:
  - o d/a Cat C68
  - o d/a Cat C64
  - o D/a Cat C3
- Figura XXXIII: d/a Cat C50

- Figura XXXIV: d/a Cat C75
- Figura XXXV: A-B: Foto: Michetti, 1993
- Figura XXXVI: Crátera Lucana Fitzwilliam Museum. Nicholls, 1970-1971: 73. Fig. 9
- Figura XXXVII d/a Cat P27
- Figura XXXVIII. BrKIII, LXVII
- Figura XXXIX: BrK, III LXIX, 3
- Figura XL: Naso, 2001; Cat P21
- Figura :XLI d/a urna con viaje a caballo.
- Figura XLII: BrK III, LXXI, 6
- Figura XLIII: Brk III, XXXIII, 11
- Figura XLIV: Brk III, XXX, 3
- Figura XLV: Brk XLVII, 6
- Figura XLVI. Van der Meer 2004
- Figura XLVII: Brk III, LVII, 6-8
- Figura : XLVIII: B-K, III, XCIII a
- Figura XLIX: F/a Sannibale, 2012: 86
- Figura L: Vaso cinerario Museo Guarnacci 5; Maggiani Paolucci: 2005
- Figura LI a -b: Steingräber, 1986. Cat P3

## ABREVIATURAS MÁS COMUNES EN EL TEXTO Y EL CATÁLOGO

- Al: Altar
- B: Bronce
- Bn: Banco
- BrK: Brunn; Korte, 1870-1916 (*I rilievi delle urne etrusche*)
- Cj: Caja
- Cat: Catálogo
- CIE: Corpus Inscriptionum Etruscorum
- CIL: Corpus Inscriptionum Latinorum
- Cp: Cuerpo
- CSE: Corpus Speculorum Etruscorum
- Cu: Cuello
- CUE: Corpus urne etrusche
- CVA: Corpus Vasorum Antiquorum
- Dch: Derecha
- E: Espejo
- ES: Etruskische Spiegel
- Ext: Parte exterior.
- ET: Rix, 1991 (*Etruskische Texte*)
- EVP: Beazley, 1947 (*Etruscan Vase Painting*)
- Fig. : Figura
- Fo: Friso
- Fr: Frontón
- Fragn: Fragmento
- I: Inscripciones
- Int: Interior
- Izq: Izquierda
- LIMC: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae
- Loc: Lóculo
- P: Pintura Mural
- Pd: Pared derecha
- Pe: Pared de ingreso
- Pf: Pared del fondo
- Pi: Pared izquierda
- Pl: Pilar
- Prov: Proveniencia
- Pu: Puerta
- R: Relieve
- S: Sarcófago
- s. : Siglo
- T: Techo
- ThesCRA: Thesaurus Cultus et Ritus Antiquorum
- Ti: Tímpano
- TLE (Thesaurus Linguae Etruscorum)
- Tp. Tapa
- U: Urna cineraria
- V: Cerámica
- Zo: Zócalo
- \*: Foto Catálogo
- (1953): Año de descubrimiento

## **RESUMEN DE LA TESIS:**

### **El más allá etrusco en época helenística. Ideología y representación**

La presente tesis aborda, de manera sistemática, el estudio de la ideología funeraria etrusca y de sus representaciones en época helenística, entendida en sentido amplio como el período que coincide con la conquista y romanización de las ciudades etruscas (351-90 a.C.).

Su objetivo es ofrecer una visión sincrónica de las creencias que sobre la supervivencia postmortem y el más allá tuvieron los etruscos, atendiendo también a su evolución diacrónica. Se pretende así cubrir la laguna existente en los estudios, por la falta de una obra de conjunto sobre el tema, integrando todo tipo de representaciones iconográficas, textuales y arqueológicas de este período.

La complejidad del tema, su amplitud espacio-temporal, además de la convivencia y superposición de rasgos y manifestaciones dispares, impone la necesidad de adoptar un acercamiento multidisciplinar desde la perspectiva holística de la historia de las religiones, que permita un estudio multifocal de las evidencias existentes. En este planteamiento metodológico el uso de un enfoque comparativo con Grecia y Roma, desde una perspectiva crítica, y entendido como instrumento heurístico y no como fin en si mismo, permite evitar el excesivo aislamiento temático del estudio de un único caso, estableciendo una visión global y comprehensiva de la ideología funeraria etrusca.

El estudio transita por diferentes bloques temáticos que ayudan a desarrollar una visión comprehensiva del más allá etrusco y que restituyen pese a las diferencias un marco común de creencias que se desarrolla profundamente en el siglo IV a.C., como consecuencia de la evolución socio-política de los grandes centros urbanos. Se ha comprobado que la importancia del proceso de romanización y de la adopción y reformulación de programas figurativos griegos, aunque esencial es parte de un proceso mucho más amplio, en el que numerosos elementos pueden retrotraerse hasta la época arcaica. Se redimensionan de esta forma ideas como la adopción directa de creencias escatológicas griegas en época helenística, que se superpondrían a visiones etruscas anteriores.

Dos aspectos básicos son el estudio de la figura del difunto que demuestra como las diferentes fuentes iconográficas, textuales y arqueológicas resultan coherentes al restituir una imagen del muerto similar que revaloriza la idea del cambio de status y de la transformación post mortem del difunto. La comprensión de las diferentes formas de representar al muerto, junto con un análisis crítico de las imágenes del viaje y del interior del más allá, ha permitido también esclarecer el significado inequívoco de algunas representaciones, como es el caso de la *dextrarum iunctio*, que ha de entenderse siempre como encuentro, dentro del contexto fúnebre.

El estudio establece también un marco unitario que permite explicar la utilización de los diferentes programas figurativos de carácter narrativo y no narrativo, teniendo en cuenta la asociación los distintos lenguajes y espacios utilizados, así como la relación estructural a nivel ritual entre estos y los ritos de paso definidos por Van Gennep.

Esta visión, no solo permite dar coherencia a las escenas de carácter mitológico y simbólico, sino que se extiende también al resto de representaciones realistas del viaje o el encuentro, y los vincula con el resto de fuentes escritas y arqueológicas. Se concluye así que imagen, palabra y rito se refieren en época helenística a una mismo ideario de la muerte expresado según diferentes niveles de lectura que remite a la idea de la heroización y de la transformación del status, que encuentra su base en la reformulación de un imaginario y unas creencias que se retrotraen al menos a época arcaica, pero que evolucionan en estrecha relación con el devenir socio-político de las ciudades etruscas.

## **ABSTRACT:**

### **Etruscan Afterworld in the Hellenistic Age. Ideology and Representation**

The purpose of this thesis is to present a systematic approach to Etruscan funerary ideology and its representations in the Hellenistic age. A chronological period that will be broadly understood as the moment of conquest and Romanization of Etruscan cities (351-90 B.C.).

This research incorporates all kind of iconographic, textual and archaeological sources of the mentioned period in order to provide a general overview on the Etruscan concepts of the afterworld and to outline its diachronic evolution. In doing so, it aims to fill the gap on a topic that in the existing research literature has been addressed only in specific and separate studies.

In view of the breadth and complexity of the topic, it has been adopted a multidisciplinary and historically based methodology of religious studies. Its cross cultural perspective, through a comparative approach, understood as heuristic tool and not as an end by itself, allows a comprehensive understanding of Etruscan funerary ideology.

The study goes through different thematic blocks that help develop an inclusive vision of the Etruscan afterlife. The importance of Romanization or the role played by the adoption and restatement of Greek figurative programs, on the building of these beliefs, has been outlined. However, it was also shown that numerous elements and beliefs can still be traced back to the Etruscan archaic period. As a result, a more complex picture was gained. First, putting into question ideas such as the direct adoption by Etruscans of Greek beliefs during the Hellenistic period. Second, assessing the evolution of these ideas alongside the social and political changes in large and minor urban areas.

Some other aspects of the study should be also mentioned. For example, the critical analysis of the different images has provided clues to clarify the meaning of largely controversial figurative programs. It is the case of the *Dextrarum iunctio* images. It can be now concluded that they show the moment of the arrival to the afterworld, according to an iconography taken from the representations of Heracles. The new deceased encounters its ancestors and completes its transformation.

Furthermore, the undertaken comprehensive study of the way in which the Etruscans conceptualize the dead has also shown that all evidences assess a similar view on its survival. Iconographic, textual and archaeological sources are consistent with restoring the idea of transformation and new status acquired by the deceased.

All this reveals a general hope on a privileged post-mortem existence achieved by the only means of a ritual path, often related to Dionisyan beliefs.

Finally, the study also provides a unified framework to explain the use of narrative and non-narrative images based on the association between different languages and spaces. The structural relationship established between these images and the real rituals was explained taking into account Van Gennep's theories on the rites of passage. The latter provide support for the idea that all images, including the mythological ones, should be interpreted primarily according to a funerary and religious meaning; and only secondarily on the basis of historical or social significance, although they have to be taken into account jointly.

All in all, the systematic overview presented in this thesis not only deals with the most important facts and problems related to the Etruscan funerary ideology, but also gives the opportunity to deepen on its iconographical representations and on the main ancient and modern written sources on the subject.





## CAPÍTULO I:

### LA MUERTE Y EL MÁS ALLÁ ETRUSCO

Una introducción.



*"Post tenebras spero lucem..."*

Job, 17,12.



## 1. ¿ UNA CULTURA QUE CELEBRA LA MUERTE?

### Problemas y preguntas sobre la muerte y el más allá etrusco

“Je fais à mon lecteur cet aveu ridicule, je me sens indigné contre les Romains qui vinrent troubler, sans autre titre que le courage féroce, ces républiques d'Étrurie qui leur étaient si supérieures par les beaux-arts, par les richesses et par l'art d'être heureux ”<sup>1</sup>. Así describe Stendhal, en 1817, su admiración por los etruscos, un pueblo que considera muy superior al romano, y dotado de un espíritu liberal, que celebra la vida en todos sus aspectos, incluido el de la muerte. Más tarde, durante su discontinua labor como cónsul de Francia en Civitavecchia, de 1831 a 1840, el autor de *La cartuja de Parma*, dedicará una gran parte de su tiempo a excavar y visitar varias necrópolis y tumbas de la Etruria meridional<sup>2</sup>. De ellas, y de sus lecturas, extraerá la idea de las sólidas y en ocasiones sombrías creencias religiosas de los etruscos, y de su celosa dedicación a la muerte: “Un tombeau chez les Romains était une affaire de gloire mondaine; chez les Étrusques, c'était peut-être l'accomplissement d'un rite prescrit par une religion sombre et jalouse de son empire ”<sup>3</sup>.

No nos encontramos aquí, ante una puntual opinión del autor francés, sino que se advierte en estas palabras una concepción ligada a *topoi* antiguos y modernos, como la religiosidad extrema de los etruscos <sup>4</sup>, lo misterioso de su cultura o el pesimismo ante una idea sombría del destino ultramundano<sup>5</sup>; y que exacerbada por las fantasías que despertaron la riqueza y suntuosidad de algunas tumbas y sus ajuares, la desorbitante cantidad de cerámica griega que los yacimientos etruscos

---

<sup>1</sup> Stendhal, 1817: 497

<sup>2</sup> Sobre Stendhal y su labor arqueológica en la Etruria meridional cf. Bottacin, 2008.

<sup>3</sup> Beyle, 1853 :1001

<sup>4</sup> El tema de la religiosidad de los etruscos es sin duda uno de los más extendidos desde antiguo: Con ejemplos como el de Tito Livio que define a los etruscos como *gens ante omnes alias eo magis dedita religionibus* (V, 1, 6) o las falsas etimologías del nombre Tusci dado a los etruscos por Isidoro de Sevilla en relación al verbo griego sacrificar (*Orig.* 9, 2, 86). También en Cic., *De div.*, I. 42; Arn., *Adv. nat.* VII, 26.

<sup>5</sup> En última instancia sobre los falsos mitos etruscos sigue siendo interesante y de actualidad lo señalado por Staccioli: “Sugli Etruschi si è insomma creato un vero e proprio mito che per un singolare processo di assuefazione collettiva, suscettibile d'interessare la storia della cultura contemporanea, e del quale si ritrovano gli echi persino nella manualistica e nei testi scolastici di storia antica, e appare diffuso e radicato anche tra le persone colte” (1984:IX). Para la evolución de la visión sobre la muerte y el más allá en la historiografía cf. *Infra Capítulo I.2. Entre lo tenebroso y lo diverso. Historiografía de la muerte etrusca.*

restituían o, la vastedad de sus necrópolis<sup>6</sup>, recorre la primera mitad del siglo XIX y llega hasta nuestros días.

La idea de la singularidad etrusca en relación a la muerte en el contexto europeo y respecto al resto de pueblos itálicos<sup>7</sup>, ha influido y marcado desde entonces, por adhesión o por confrontación, los estudios, a través de una visión ficticia que hace de los etruscos, un pueblo en exceso apegado, preocupado y dedicado al más allá<sup>8</sup>.

Sin embargo, la excepcionalidad de esta posición no puede defenderse en base a un análisis comprehensivo del material existente, analizado desde una perspectiva histórica aplicada a los diferentes aspectos de la ideología funeraria, y que tenga en cuenta cuestiones como el devenir de las distintas ciudades etruscas<sup>9</sup> o el sesgo, en sentido funerario de los datos disponibles, fruto de la atención prestada a las necrópolis frente a los lugares de habitación durante siglos.

Por un lado y aunque pueda ser lógico imaginar actitudes individuales de desasosiego o dolor, de cara a la pérdida del otro o ante la expectativa de la propia desaparición, nada nos transmite una visión “institucionalizada” de la muerte como un hecho sombrío, malévol o terrorífico<sup>10</sup>. Es más, la cotidianeidad de la muerte

---

<sup>6</sup> Sobre el tema cf. VV.AA., 1995.

<sup>7</sup> Una diferencia respecto al resto de los pueblos que ya señaló Dioniso de Halicarnaso al defender la autoctonía de los etruscos: *κινδυνεύουσι γὰρ τοῖς ἀληθέσι μᾶλλον εἰκότα λέγειν οἱ μηδαμόθεν ἀφιγμένον, ἀλλ’ ἐπιχώριον τὸ ἔθνος ἀποφαίνοντες, ἐπειδὴ ἀρχαῖόν τε πάνυ καὶ οὐδενὶ ἄλλῳ γένει οὔτε ὁμόγλωσσον οὔτε ὁμοδαίτον ὃν εὕρισκεται.* (*Ant.Rom*, I, 30, 2). Resulta curioso, sin embargo, que al aplicarse esta idea de la diferencia a la concepción escatológica etrusca, suela vincularse, incluso de manera indirecta, a la idea del origen oriental de los etruscos que parte de la narración de Heródoto (I, 94). Sobre este tema en la antigüedad cf. Briquel, 1991.

<sup>8</sup> “Nessun altro popolo ha manifestato una preoccupazione maggiore –quasi una ossessione – per il destino dell’uomo al momento della morte e nell’aldilà. Nessun altro è stato altrettanto prodigo nel provvedere, entro i termini della vita terrena, alla vita dell’anima nell’oltretomba, sia che si concepisse tale vita come vissuta entro la tomba stessa, sia che la si ambientasse in un invisibile, probabilmente sotteraneo regno dei morti” (Toynbee, 1993:2). Una idea que se perpetúa en la historiografía y que recupera, y no tímidamente, Colonna de manera reciente al referirse al espacio que ocupan las necrópolis en la civilización etrusca: “Una situazione abnorme rispetto a quanto ci hanno lasciato i Greci e i Romani, evocante piuttosto l’antico Egitto e le civiltà dell’Oriente (senza che questo abbia nulla a che vedere con la troppo dibattuta questione delle origini)” (2014: 27). Recientemente en contra de esta opinión sombría han vuelto a incidir justamente: cf. Serra Ridgway, 2000: 313; 2006; Gilotta, 2007: 62.

<sup>9</sup> La evolución ideológica, y su expresión a todos los niveles, no puede separarse de la evolución socio-política de las diferentes ciudades etruscas aun cuando la poca información disponible dificulte este análisis. Este tema ha sido discutido recientemente en relación a las estelas funerarias de Bologna por Sassatelli y Cerchiai (2014), y sus conclusiones son absolutamente válidas, a nivel teórico, para la Etruria helenística.

<sup>10</sup> Desde luego, no son asumibles ideas que ven en las representaciones violentas y sangrientas etruscas concepciones similares; o que las consideran prueba de que estas eran un rasgo original de la ideología funeraria etrusca (Para la evolución en la historiografía de la visión pesimista de la muerte: Cf. *Infra*

impuso seguramente, una confrontación natural<sup>11</sup>, en la que fue vista como hecho ineludible<sup>12</sup>, propio de la condición humana, dentro de una visión cosmológica en la que era parte integrante de un orden natural<sup>13</sup> imbuido en todos sus componentes de una sacralidad y un orden establecido por la divinidad<sup>14</sup>.

Por otro lado, el panorama general que surge al analizar la ideología de la muerte en Etruria, más allá de las características diferenciales que están presentes y son propias de cualquier cultura, muestra unos rasgos<sup>15</sup> que se integran de manera coherente en el contexto mediterráneo y en su evolución, y que no suponen, en nuestra opinión, ninguna escisión irreconciliable<sup>16</sup> respecto a otras culturas del entorno como la griega o la romana.

---

Capítulo I.2) Para la defensa de una concepción etrusca de la muerte como *mors acerba* cf. Sternaugel, (1998: 145).

<sup>11</sup> Pese a los evidentes problemas de análisis, y a pesar de la avanzada edad a la que llegaron algunos, la tasa de mortalidad y la esperanza de vida eran en Etruria consistentes con las de las sociedades antiguas, y en general con aquellas anteriores al siglo XX. Por lo tanto la muerte estaba presente en las vidas, de manera cotidiana y mucho más constante que en la actualidad. Para Etruria sobre este aspecto cf. Nielsen, 1998b. El tabú que constituye la muerte en la sociedad contemporánea occidental, como hecho que conviene obviar u ocultar no estuvo por ello presente en el mundo antiguo. Para un tratamiento de las actitudes sobre la muerte en época antigua: Cf. para Roma: Hope, 2009; Hope; Huskinson, 2011; para Grecia un clásico sigue siendo: Garland, 1985 y en español Díez de Velasco, 1995. Una visión contraria que defiende la existencia en época antigua de una visión de la muerte como necesidad no natural y por lo tanto evitable en Deonna, 1956; Cumont, 1966. En el caso griego encontramos esta visión presente ya en Homero, donde entre otras ideas contradictorias, la muerte es un mal, al que algunos privilegiados pueden escapar, alcanzando un estado similar a la inmortalidad (Sourvinou-Inwood, 2011). Una idea de inmortalidad, anterior a la muerte, y exclusivamente dedicada a seres extraordinarios del mito, era también conocida en Etruria, aunque no parece ser aplicable al destino común (Neils, 1994).

<sup>12</sup> Sobre la concepción del destino, como hecho ineluctable controlado por los dioses, y el paso del tiempo entre los etruscos cf. Bloch, 1986; Di Fazio, 2012

<sup>13</sup> El destino normal del hombre es morir, y así es expresado por la muerte, lo que marca la consideración como hecho normal y no evitable de la muerte. (Cens., *Die Nat.*, XIV, 6; cf. *Infra Capítulo II.1*); como por otra parte aparece también en la Odisea (III, 236-238) cuando Atenea señala a Teseo que todos los hombres deben morir, y ni los dioses pueden oponerse a ello.

<sup>14</sup> En relación sin duda a un orden divino que impera y abarca todo el cosmos (Sen., *Quaest.* II, 32, 2); a la idea determinista del mundo y de la existencia humana (Cf. ThesCRA VI, s.v. Gilotta, *Fortuna e sfortuna nel mondo etrusco*), que no creemos repleta de fatalidad o angustia (Bloch, 1965; Martínez-Pinna, 2007); y seguramente, también a una idea de la vida humana y su duración inmanentemente sacra como la incluida en la teoría de los *saecula* (Martínez-Pinna, 2001; Briquel, 2001), y que pese a la posible construcción tardía de una gran parte de la doctrina, contiene sin duda elementos de origen etrusco, como el que puede extraerse del pasaje de Censorino *saeculum est spatium vitae humanae longissimum partu et morte definitum* (*Die. Nat.* 17,2). De ello se deriva, el carácter significativo de la muerte del hombre entre los etruscos, lo que cuadraría bien con el tipo de mentalidad etrusca de relación con lo divino (Sen. *Quaest.* II, 32), pero al mismo tiempo marcaría la naturalidad y necesidad de la existencia del final de la vida humana (Para un desarrollo mayor de estos puntos Cf. *Infra Capítulo II.1*).

<sup>15</sup> Seguramente distorsionados en nuestra percepción contemporánea por la escasez de documentos disponibles.

<sup>16</sup> Una afirmación integradora, en sentido genérico, es la realizada por Torelli, que en lo referente a la religión etrusca, señala como a pesar del especial acento que pone sobre la imposibilidad de explicar lo

Las creencias funerarias etruscas y su visión del más allá, han sido objeto de un número creciente de estudios en los últimos treinta años<sup>17</sup>. Análisis de determinados grupos de materiales, de monumentos concretos o de aspectos específicos de la ideología funeraria han incrementado considerablemente nuestros conocimientos en la materia. Es verdad que perviven numerosas incógnitas o que sigue sin alcanzarse un consenso general o una solución satisfactoria a cuestiones aún fruto de largas y duraderas controversias<sup>18</sup>; pero puede afirmarse que no son ya pocas las certitudes disponibles, pese a la reciente opinión contraria de Krauskopf<sup>19</sup>.

No existe, sin embargo, y a pesar de la infinidad de escritos detallados, más o menos extensos, un trabajo de conjunto que analice la ideología funeraria etrusca en época helenística; y que lo haga de manera comprehensiva integrando todo tipo de representaciones escatológicas y mitológicas en diferentes soportes, junto con las referencias textuales y arqueológicas sobre el tema. Es este el objetivo que persigue el presente estudio: El analizar, desde la perspectiva holística de la historia de las religiones, las ideas que sobre el muerto y el más allá tuvieron los etruscos de época helenística. No se busca una exhaustividad, que agote y resuelva todos y cada

---

divino, no difiere a grandes rasgos de muchas de las otras religiones del mediterráneo. (1986: 162). Afirmación perfectamente válida para las creencias escatológicas etruscas, que no excluye las particularidades de cada una de ellas y que no iguala, ni estandariza las diferentes manifestaciones religiosas. Diferencias y similitudes en relación a la ideología funeraria han sido señaladas de manera alterna por los estudiosos, sin llegar a una conclusión definitiva: Bonamici, al comparar las concepciones ultramundanas y la esfera ideológico-religiosa del mundo griego y etrusco es taxativa al afirmar la brutal diferencia entre ambos sistemas (2014:45); mientras que Briquel llega a asegurar que los rasgos principales de la escatología griega pudieron haber sido sentidos como propios por los etruscos (1990: 339-340).

<sup>17</sup> Para el caso concreto de los estudios aplicado a la ideología funeraria y a las creencias etruscas de la ultratumba Cf. Capítulo I. 2; El número de publicaciones y de artículos académicos que tratan la historia de los estudios es inmenso. Una reciente aportación, que aunque centrada en la visión del mito etrusco, trata el tema desde una perspectiva útil al estudio de la ideología funeraria y de la religión etrusca se encuentra en Domenici (2009:1-58); *Gli Etruschi et l'Europa*, ofrece una interesante visión sobre los estudios de Etruscología en general (VV.AA., 1995); al igual que para la historia de las principales colecciones y la anticuaría etrusca sigue siendo válida de manera más resumida cf. Torelli, 2000: 507-529. Ambas obras con un evidente ausencia de las últimas aportaciones. Finalmente los elencos comentados de "Archeological Reports", que de manera periódica intentaron divulgar las obras más relevantes dedicadas a los estudios, aunque sumarios son también útiles para una aproximación.

<sup>18</sup> Desconocemos por ejemplo de manera cierta el nombre con el que los etruscos se referían a sus muertos o al más allá (respectivamente cf. *Infra* capítulo II y IV); y no se ha llegado a un consenso sobre si las escenas de dextrarum iunctio, representan la despedida del muerto o la llegada y el encuentro en el más allá (cf. *Infra* capítulo III).

<sup>19</sup> La autora reafirma entonces las palabras de Bonfante (1986: 268), sobre los pocos conocimientos ciertos disponibles en lo referente a la escatología de los etruscos (2006: 66)

uno de los elementos del tema en discusión<sup>20</sup>; sino el ofrecer, por medio de la revisión de los materiales recogidos en un catálogo selectivo y el análisis crítico de los múltiples estudios realizados hasta la fecha sobre el tema, una visión de conjunto, que posibilite futuras profundizaciones de aspectos específicos.

El marco cronológico analizado se corresponde *grosso modo* con el período helenístico, aunque entendido en sentido amplio como el momento de la conquista y consiguiente romanización de Etruria<sup>21</sup>, y centrado por lo tanto entre el 358-351 a.C. y el 90 a.C. Los años 358-351 a.C. sancionan indirectamente la reafirmación de la presencia efectiva de Roma en la Etruria meridional y por lo tanto las bases del proceso de romanización. Por el contrario, la *Lex Iulia de civitate* del 90 a.C., equiparará jurídicamente a las ciudades itálicas con la concesión de la ciudadanía romana; y con ello acelerará, aun de manera indirecta, la disolución del *nomen* etrusco, la difusión mayoritaria del latín como lengua vehicular<sup>22</sup>, o el fin de las manifestaciones artísticas hasta ese momento propiamente etruscas, como las urnas cinerarias de Volterra<sup>23</sup>. Referencias a determinados procesos y materiales anteriores (finales del siglo V a.C. - primera mitad del siglo IV a.C.<sup>24</sup>) o posteriores (segunda mitad del siglo I a.C.<sup>25</sup>) desborden este marco temporal en la medida que sean necesarios para comprender el tema tratado. Y ello porque entendemos que

---

<sup>20</sup> Un objetivo, que por su amplitud espacio-temporal y de contenido sería en exceso pretencioso.

<sup>21</sup> Es cierto que la toma de Veyes en el 396 a.C., supone la caída de la primera ciudad en manos de los romanos pero no marca el inicio de las hostilidades entre Roma y las ciudades etruscas que se muestran favorables a Roma; siendo Caere apoyada solamente por Falerii y Capena. Hasta mediados del s. IV a.C., Roma no es sino una ciudad más en el panorama itálico, que se une a las ciudades etruscas durante las invasiones galas del primer cuarto del s. IV a.C. Es el inicio de la guerra en el 357 a.C. el que da comienzo a las verdaderas hostilidades entre la urbe lacial y las ciudades etruscas. Es por ello, que para estudiar el desarrollo de las creencias ultramundanas etruscas en el período de la romanización, que caracteriza el período helenístico se ha establecido el tratado del 351 a.C., de cien años con Caere y cuarenta con Tarquinia y Falerii, como punto de partida. Las sucesivas guerras que se desarrollarán al finalizar el tratado en el 311 a.C., verán caer en poder romano, y en algo más de medio siglo, la totalidad de las ciudades etruscas, y marcará la aceleración del proceso de romanización a partir de mediados del siglo III a.C., o antes para algunas ciudades. Para una introducción a la historia del período de la romanización pueden consultarse: cf. Harris, 1971; Carandini, 1985; Mansuelli, 1988; Torelli, 2000.

<sup>22</sup> En contexto epigráfico funerario la suplantación de las inscripciones etruscas por latinas ha sido estudiado por Benelli (1994) y se produce hacia finales del siglo I a.C.

<sup>23</sup> Cuya producción llega hasta finales del siglo I a.C. o principios del siglo I d.C. Las prácticas funerarias de las clases altas seguirán siendo también de tipo etrusco hasta la época de Tiberio (Benelli, 2012: 103).

<sup>24</sup> Como el caso de la tumba “dei Demoni Azzurri” (Cat P1) o del proceso de reformulación de la ciudad de finales del clasicismo. Algunas de estas piezas por su importancia en el discurso general han sido igualmente introducidas en el catálogo selectivo.

<sup>25</sup> Es el caso de las últimas urnas cinerarias de Volterra e incluso de las menciones a la doctrina de los *Dii Animales*, que pese a haber llegado a nosotros en referencias y seguramente formulaciones tardor- imperiales, se refiere a unas creencias ya vigentes en época helenística.



los procesos históricos, y entre estos los ideológicos, no son hechos puntuales sino el fruto de evoluciones e interacciones diferentes a lo largo del tiempo. Otros procesos, como las pervivencias religiosas o funerarias etruscas en época imperial, para alguno de cuyos aspectos existe ya una larga bibliografía<sup>26</sup>, quedarán sin embargo fuera de nuestro estudio.

El marco espacial objeto de estudio comprende la totalidad del territorio etrusco<sup>27</sup> en el período reseñado. Se ha mantenido ocasionalmente la distinción entre Etruria meridional y septentrional, más como tradicional divisoria geográfica que otorga comodidad al discurso, que como frontera real del territorio. No existe, de hecho, motivación cultural alguna para tal distinción; siendo algunas de las diferencias particulares, observables entre norte y sur, visibles también entre las ciudades de un mismo área. Pese a la valorización de esta unidad cultural e ideológica entre las diferentes ciudades etruscas, y que ellas mismas debieron reconocer<sup>28</sup>, algunas particularidades espacio-temporales serán tratadas de manera individual y sin pretensión de exhaustividad, en la medida en la que sean importantes para comprender el tema en discusión. Es el caso de la Etruria Padana, cuya evolución histórica en época helenística es ya independiente<sup>29</sup> del devenir de las ciudades etruscas propiamente dichas, pero cuyo desarrollo ideológico e iconográfico durante el siglo V a.C. es indispensable para la comprensión del tema tratado, aun cuando influencias directas sean difícilmente detectables.

Se pretende así establecer una visión sincrónica de la ideología funeraria en Etruria, teniendo en cuenta, también la evolución diacrónica de estas creencias desde el momento en el que las representaciones de la realidad escatológica

---

<sup>26</sup> Para el tema de las pervivencias y usos tardíos de la religión etrusca: Briquel, 1997; 1999; Montero, 2001; 2001b. La pervivencia sociológica etrusca puede también estudiarse hasta época tardía, como en el caso del uso de la lengua en contextos no ciudadanos, la supervivencia de topónimos, y de otras tradiciones transformadas (Cf. Mazarino, 1957).

<sup>27</sup> Los estudios de los territorios, de las diferentes ciudades etruscas y su evolución son incontables. De manera genérica sobre las divisiones del territorio etrusco y su extensión, una visión actual en: Cristofani, 2000; Camporeale, 2001. Interesante para ver el desarrollo de las ciudades y de sus territorios, aunque con pocas referencias a la Etruria helenística es: Paoletti; Giovannangelo, 2005.

<sup>28</sup> Camporeale, 2005: 20.

<sup>29</sup> La masiva llegada y asentamiento de poblaciones gálicas en la primera mitad del siglo IV a.C., y pese a la progresiva adopción de algunas formas de vida etruscas como la ideología del vino y del simposio, o a casos excepcionales como el de Spina (Berti; Guzzo, 1993), va a romper con la sólida organización territorial y política etrusca de la región (Sassatelli, 2001: 168-191).

comienzan a ser obvias para nosotros, hasta la total romanización de la sociedad etrusca.

La complejidad del objeto de estudio, que abarca un período y espacio amplios, con rasgos dispares que conviven y se superponen<sup>30</sup>, manifestaciones materiales plurales y, en el que se vinculan y entremezclan lo público y lo privado, impone la necesidad de un acercamiento pluridisciplinar como el de las ciencias de las religiones, que permita un estudio multifocal de las evidencias existentes<sup>31</sup>. En este planteamiento metodológico, el uso de un enfoque comparativo con Grecia y Roma, desde una perspectiva crítica y, entendido como instrumento heurístico y no como fin en sí mismo<sup>32</sup> parece obvio; ya que permite evitar el excesivo aislamiento temático del estudio de un único caso<sup>33</sup>; estableciendo una visión global y comprehensiva de la ideología funeraria etrusca, y valorizando<sup>34</sup>, pese a las críticas recientes de la historiografía anglosajona, la alteridad de los antiguos, sin asimilarlos a nosotros<sup>35</sup>. Esta comparación, aun reafirmando que por razones geográficas e históricas Etruria es una realidad contigua al mundo latino-itálico y helénico<sup>36</sup>, y por lo tanto rica en contactos e influencias mutuas; exige, sin embargo, tener cuidado para no homologar sin mediaciones el complejo imaginario etrusco,

---

<sup>30</sup> Algo habitual en el mundo antiguo, como ha señalado Sourvinou-Inwood al tratar los poemas homéricos y su evolución (1981: 16).

<sup>31</sup> Las posibilidades que se abren al vincular el análisis arqueológico o iconográfico a perspectivas antropológicas o sociológicas son evidentes, pero los problemas interpretativos y sus implicaciones en relación a nuestro tema de estudios no son en muchos casos menores. Por ejemplo, un análisis cuantitativo aplicado al estudio de las necrópolis etruscas que vincule sociedad, territorio y cambios, como el llevado a cabo por Berrendonner en Chiusi permite inferir la representación ínfima de tumbas de niños respecto a la de otros grupos de edad, pero no las razones de este desequilibrio, que puede deberse a la existencia de una creencia funeraria específica relacionada con los enterramientos infantiles o simplemente a la imposibilidad práctica de reconocerlos en el contexto arqueológico (2007: 68-70).

<sup>32</sup> Como señala Xella quien además analiza los principales problemas metodológicos del método (2003: 221); Para una visión global del método comparativo aplicado a la Ciencia de las Religiones, su historia, problemática y nuevas vías cf. Calame; Lincoln, 2012; en español Díaz de Velasco ofrece una consistente introducción (2002).

<sup>33</sup> Un hecho ya planteado desde una perspectiva estructuralista y social por Morris (1992: 12-15).

<sup>34</sup> Una vez evitado el problema de la excesiva generalización.

<sup>35</sup> Scheid señala la importancia del método para traspasar los límites de la documentación y de nuestros propios presupuestos (2012: 112). Un hecho que ha de tener en cuenta los problemas para definir religión y dentro de ella las creencias y prácticas funerarias etruscas. Los parámetros contemporáneos occidentales, no son siempre aplicables en la antigüedad, como no lo son en el mundo contemporáneo. Para los griegos de determinada época por ejemplo el concepto de religión, estaba básicamente limitado a dos acciones: *dromena* (cosas hechas) y *legomena* (cosas dichas). Algo en lo que difiere sustancialmente de las percepciones contemporáneas del hecho religioso (Pache, 2009: 90) y una diferenciación que podría también ser aplicable a los etruscos y al contexto funerario.

<sup>36</sup> Gilotta, 2000: 189.

con el griego o el romano<sup>37</sup>, lo que supondría la construcción de un discurso artificial más propio de las visiones anticuarias del siglo XVIII que de un análisis científico de la historia.

En relación a estas dificultades derivadas del uso de la comparación<sup>38</sup> al analizar la ideología funeraria etrusca tres consideraciones sustanciales, que no son desde luego parte de este trabajo y es imposible solventar en unas pocas líneas, han de ser sin embargo destacadas. Primero la consideración de toda ideología funeraria como una construcción cultural de formación compleja; segundo el de la transmisión y reformulación, en Etruria de los programas figurativos griegos, y con ellos de la influencia de este imaginario en la visión etrusca de la muerte; y tercero el del problema de la romanización y su influencia en la ideología religiosa y especialmente en las creencias funerarias<sup>39</sup>.

En primer lugar, la ideología funeraria etrusca, como cualquier fenómeno religioso, ha de ser considerado como un sistema coherente y organizado<sup>40</sup>. Una construcción cultural codificada<sup>41</sup> que se basa en la elaboración, reconocimiento y aceptación a nivel simbólico de una serie de palabras, actos e imágenes interconectados<sup>42</sup> y que junto a otros elementos dota de identidad al grupo<sup>43</sup>. Su creación, reformulación o evolución puede explicarse a nivel teórico, como la interacción buscada o no, entre dos memorias diferentes: la memoria individual y la

---

<sup>37</sup> Cerchiai, 2001: 501.

<sup>38</sup> Aplicado en este caso a la comparación con Grecia y Roma; dado que mucho más complicado resulta el indagar otro tipo de influencias.

<sup>39</sup> No olvidando además que la interrelación presupone un mutuo conocimiento, aunque sea en grado y profundidad diferente.

<sup>40</sup> Sobre la muerte en el mundo antiguo: Gnoli; Vernant, 1982; Una aproximación al hecho de la muerte y de su estudio en el mundo griego, pero perfectamente válido en el caso etrusco en Díez de Velasco (1995 : 10-19). Interesante resulta también el análisis de los problemas del estudio de los rituales de la muerte, pese a la aproximación estructuralista y social en Morris (1990 : 29-32).

<sup>41</sup> Una idea ya tratada magistralmente en la escuela francesa por parte de Vernant (1999) o Vidal Naquet (1981), desde parámetros cercanos a la antropología y a la sociología.

<sup>42</sup> Sourvinou-Inwood pone en valor esta interconexión como base para comprender el sistema religioso griego (1995 : 23-27). Una idea similar también en: Podemann Sorensen (2008: 13).

<sup>43</sup> Sea esta una identidad personal, ciudadana, cultural, étnica o varias de ellas entremezcladas, un tema en el que no pretendo incidir. Los aspectos relacionados con la identidad no son sin embargo ajenos a nuestro objeto de estudio, como han demostrado D'Agostino y Cerchiai al analizar la recepción y reformulación de creencias y programas figurativos en Etruria en relación a la concepción étnica de cultura. De ello deriva la consideración de la adopción del imaginario griego como una apropiación activa y consciente y no como un acto reducido a la recepción de símbolos de prestigio por parte de las élites (1999: XV-XXVI)

memoria social o colectiva<sup>44</sup>; que Assmann<sup>45</sup> denomina respectivamente, memoria comunicativa y memoria cultural. El término memoria cultural se refiere a la identidad grupal y personal construida y representada en base a puntos fijos de la historia pasada del grupo; mientras que memoria comunicativa se refiere al cúmulo de recuerdos y de creencias que cada ser humano comparte con sus contemporáneos y que se extinguen, aunque no totalmente, con la muerte de cada generación y la creación de nuevas memorias por la generación siguiente<sup>46</sup>. En este marco, la formación de la ideología funeraria se entiende como un proceso profundamente enraizado en las coordenadas espacio-temporales en las que surge; pero que no nace de manera espontánea y aislada, sino que es el resultado de las sucesivas modificaciones, incorporaciones y omisiones, producidas en relación al propio devenir histórico y social del grupo, expresado y codificado a través de esas diferentes memorias. Es posible comprender de este modo la coexistencia de elementos etruscos, griegos o romanos en las concepciones sobre el más allá en Etruria, como parte de un conglomerado más amplio y complejo, en el que un núcleo de creencias funerarias<sup>47</sup>, se mantiene y transforma, con el paso de las generaciones y en consonancia con otro tipo de evoluciones socio-políticas y culturales.

En este contexto, el problema de la transmisión y reformulación de los programas figurativos griegos<sup>48</sup>, y sobre todo de las ideas a ellos asociados, debe plantearse en términos de aculturación<sup>49</sup>. Una aculturación entendida en un sentido no estricto ni monolítico, sino como un proceso complejo, intermitente y dispar, sobre todo en época helenística, y en el que diferentes modelos son seleccionados de manera consciente<sup>50</sup> y utilizados para construir una civilización original sobre la

---

<sup>44</sup> Di Fazio, 2012: 147

<sup>45</sup> 1993

<sup>46</sup> Tiempo y espacio son dos coordenadas claves de la memoria cultural (Assmann, 1993: 38-39)

<sup>47</sup> En múltiples aspectos reconocible ya en época arcaica.

<sup>48</sup> Cerchiai llega a considerar a Etruria una de las provincias de la cultura griega (1999 : 19); Oleson, afirma al estudiar las influencias griegas sobre el arte etrusco, que el papel de Etruria en el mundo helenístico fue mayor de lo que normalmente se cree (1982: 115); Sobre el tema en general cf. Gilotta, 1996.

<sup>49</sup> Como ha señalado ya Menichetti (1994:8); una idea similar pero basada en el análisis de la recepción del mito griego en Etruria en Domenici (2009: 26-27), quien plantea como interesante ejemplo la occidentalización de Japón en época contemporánea analizada ya por Gallini en su estudio sobre la helenización (1973). El fenómeno aculturativo es también considerado por Cristofani, quien no habla de helenización, sino de un filohelenismo por el cual las clases urbanas, que ya se beneficiaban del comercio en un contexto cultural, reciben y buscan la cultura griega como fenómeno de prestigio (1967c)

<sup>50</sup> Es decir con un conocimiento pleno de la ideología que subyace detrás de las representaciones (cf. *Infra* capítulo III) por parte de los compradores, pero también de los artesanos (Isler-Kerényi, 2003: 41)

base de modelos culturales preexistentes, plurales<sup>51</sup> y perfectamente articulados. Este diálogo entre mundo heleno y etrusco, en el que ambas realidades se entremezclan, no debe plantearse por lo tanto, en términos de cultura dadora y receptora<sup>52</sup> ya que “It is generally more accurate to think of Etruria and the Greek mainland as parallel interacting systems rather than as periphery and core”<sup>53</sup>. La imagen comprendida de esta manera, funciona a diferentes niveles metafóricos que evolucionan en un contexto social y religioso<sup>54</sup> determinado de manera particular, adoptando y adaptando diferentes niveles de significado<sup>55</sup>. Así por ejemplo las visiones del más allá griego en ámbito etrusco, deberían interpretarse no como una ultratumba imaginada exactamente al estilo homérico<sup>56</sup>, sino como la adopción de una serie de rasgos, bien sea a nivel conceptual, bien a nivel visual, que en una codificación convenida sirven para transmitir un significado que no es meramente griego<sup>57</sup>.

Finalmente en cuanto al influjo de la romanización, parece claro que debió sentirse más en los aspectos sociales y políticos que en los religiosos, siempre más conservadores y resistentes a influencias externas<sup>58</sup>; aunque, como ha puesto de

---

<sup>51</sup> Permitiendo revalorizar visiones que equiparan de manera directa adopción de ciclos figurativos a recepción de ideas, como es el caso de la iconografía funeraria y las creencias escatológicas en la tumba “dei Demoni Azzurri” (Cataldi Dini, 1987: 46; Cerchiai, 2010b: 106-107).

<sup>52</sup> Cristofani, 1976: 3-4; 1978: 24.

<sup>53</sup> Arafat; Morgan, 1994: 120.

<sup>54</sup> Tal y como señala Cerchiai, 2008b: 94.

<sup>55</sup> El problema no deriva por lo tanto de si los etruscos conocían o entendían el significado del mito griego y de las imágenes, como evidentemente sucedía. Snodgrass (1988) ha demostrado como algunos mitos griegos son representados de manera más fiel al texto en Etruria que en la propia Grecia y la misma idea también en Osborne (2007: 87-90). El problema ha de ponerse en relación a los procesos de reformulación que adecuan las imágenes al mundo etrusco y en los resultados de esos procesos, aunque desde luego no desde una perspectiva meramente funcionalista.

<sup>56</sup> Para Jannot, el más allá griego homérico, no fue más que una proyección literaria, incluso en la misma Grecia (2000: 88). Sin llegar ese extremo, si es probable que un más allá directamente tomado del mundo homérico no existiese nunca en Etruria como realidad tangible en la que los etruscos creyesen.

<sup>57</sup> Evidentemente el fenómeno es complejo, y la existencia de una sensibilidad etrusca y de manera general “itálica” que constituya sus temas, no simplemente como imitación o reacción a la producciones de la Grecia continental y especialmente del Ática, parece evidente. De ahí por ejemplo que numerosos temas de la cerámica protoitaliota sean retomados por la cerámica etrusca a finales del s. IV a.C.; al igual que los lazos entre aquella y otras formas de arte etruscas parecen también evidentes (Denoyelle, 1995: 87; Denoyelle, 1996).

<sup>58</sup> Sobre este particular cf. Harris, 1971. Los ejemplos de procesos de romanización desigual, en la esfera cívica y religiosa, privada y pública son numerosos en el mundo romano. Fontana ha puesto en evidencia en el caso de Leptis Magna, como en época ya avanzada son conocidas inscripciones funerarias de personajes, en las que se siguen costumbres prerromanas, mientras que en lugares públicos las inscripciones de los mismos personajes siguen las fórmulas latinas (2001). Igualmente la continuidad de las prácticas etruscas en el ámbito religioso, visible en el uso continuado de algunos santuarios hasta

manifiesto Terrenato<sup>59</sup>, pudo haber una reutilización y reactualización de elementos culturales extraídos de la antigua tradición etrusca como forma de oponerse a la desestabilización cultural que supuso<sup>60</sup>. En el ámbito de las creencias funerarias este proceso será entendido en sentido cultural amplio como forjado en la interrelación entre la cultura romana y los pueblos itálicos, (en los que se incluyen también los etruscos, griegos y magnogrecos)<sup>61</sup>; y que afecta, no solo la relación entre estos y Roma, sino también, la que existe entre las diferentes regiones de Italia y el Mediterráneo en general<sup>62</sup>. En este contexto de encuentros y transformaciones, diversos aspectos del desarrollo de la situación socio-política serán tenidos en cuenta como factor decisivo para comprender la ideología funeraria y su evolución. Así sucederá por ejemplo con el reafirmarse de las aristocracias en la segunda mitad del siglo IV a.C.; con las transformaciones de las clases medias y las reestructuraciones sociales que provocan una cooptación más o menos amplia del gobierno político de la ciudad y la apropiación de los símbolos de las clases oligárquicas por parte de los nuevos actores sociales<sup>63</sup>; o con el fin de la *koiné* cultural que había aliado a los miembros de la *nobilitas* romana, etrusca e itálica y que con dialécticas varias había unificado la cultura de la península<sup>64</sup>, y cuyo término marca la guerra contra Pirro y la conquista de Volsinii. Otro tipo de

---

mucho tiempo después de la conquista de Roma, como es el caso de Portonaccio en Veyes, activo hasta el siglo I a.C., podría ser indicativo de una menor romanización de las creencias, si bien seguramente no ocurra lo mismo en la administración de estos lugares (Sobre este particular cf. Mansuelli, 1988)

<sup>59</sup> 2013: 59-60

<sup>60</sup> Es este un tema de sumo interés en relación a la ideología funeraria. La adopción o “recuperación” de elementos iconográficos de la tradición arcaica y clásica, o la revitalización de parte del fondo antiguo de creencias etruscas, como el caso de las figuras de demonios, que ya existían con anterioridad (Krauskopf, 1989), pero que se multiplican visivamente en época helenística podría deberse en parte a este intento de reafirmación frente al avance romano. Sin embargo es este un hecho difícilmente demostrable y por ello controvertido.

<sup>61</sup> En un sentido ya defendido por Terrenato (2013: 54-55) También con anterioridad cf. Keay; Terrenato, 2001.

<sup>62</sup> En el caso de Etruria, la romanización parece debilitar las relaciones con Apulia y Lucania, aún floreciente en los siglos IV-III a.C. (Fischer-Hansen, 1993: 58) y, afianzar a Roma como entidad mediadora de las relaciones en contexto peninsular y Mediterráneo (Nielsen, 1993: 329) y decididamente influir en la transmisión de algunos modelos y temas.

<sup>63</sup> Un comportamiento similar en la élites etruscas durante el s. VII a.C. con la adopción de nuevas prácticas de consumo en relación al vino, ha sido puesta de manifiesto por Riva (2010). Este proceder es perfectamente válido en época helenística, no solo por parte de las clases más bajas, que llevan a cabo una apropiación de formas de consumo determinadas que las asimilen a la aristocracia; sino por parte de gran parte del espectro social con la asimilación de otras formas que las integren en la sociedad romana.

<sup>64</sup> Tarento parece haber sido en esta época el gran influjo, pero a partir de finales del s. III o inicios del s. II a.C. cesa la influencia magnogreca y se da una progresiva relación con Grecia y Asia Menor, seguramente a través de Roma (Ambrosini, 2010b: 67).

consideraciones importantes como el grado en el que llegó a afectar la romanización a las diferentes áreas rurales o urbanas o a las distintas clases sociales, que necesariamente la sufrieron con una intensidad desigual a lo largo del tiempo, no serán sin embargo analizados de manera sistemática; primero, por la escasez de datos disponibles en muchos de los casos y, segundo, porque un análisis pormenorizado de las distintas áreas queda fuera del campo de estudio de este trabajo.

Las fuentes utilizadas requieren también algunas consideraciones previas. Primero porque la desaparición de una gran parte de la literatura etrusca, impone una visión forzosamente limitada, altamente mediada y seguramente simplificada de una realidad que era mucho más rica y compleja, de lo que podemos vislumbrar. Segundo por la serie de problemas derivados de la interpretación en sentido funerario tanto de las imágenes como de los restos arqueológicos.

La pérdida de la literatura profana, pero en especial de las fuentes religiosas etruscas, empobrece notablemente nuestra visión de las creencias ultramundanas etruscas y de la pluralidad de actitudes con las que se encaraba el hecho de la muerte; algo que parcialmente puede inferirse en otras culturas contemporáneas como la griega o la romana<sup>65</sup>. Y esto presuponiendo, ejercicio ya de por sí arriesgado, que hubiese existido una literatura profana<sup>66</sup> o religiosa, que más allá de las cuestiones rituales hubiese tratado aspectos filosóficos o teológicos profundos de la relación del hombre con la muerte<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Están ausentes de nuestra percepción del fenómeno de la muerte en Etruria, numerosos aspectos que han llegado hasta nosotros en fuentes clásicas para el mundo griego y romano, y que nos permiten entrever, por ejemplo, el desarrollo de las teorías sobre las razones de existencia de la muerte (Hom. *Il.*, I, 1-4; Hes. *Op.* 106-108) o las ideas críticas, o incrédulas sobre la religión y la existencia de un más allá y de una vida tras la muerte como en el caso de Protágoras o Jenófanes (Clem. Strom. V, 110) o más tardíamente en el caso de Juvenal (Sat. II, 149-52). Una buena selección de opiniones de autores romanos sobre las creencias ultramundanas en Hope, 2007: 226-231.

<sup>66</sup> Para la discusión en torno a la existencia de la literatura profana cf. Heurgom 1961; Harris, 1971; Pallottino, 1984.

<sup>67</sup> Los *libri Acheruntichi* o *sacra acheruntia* que dentro de la Etrusca Disciplina estaban relacionados con la muerte y el más allá debieron tener una funcionalidad eminentemente práctica y ritual, más que teológica o descriptiva del territorio de ultratumba (Sobre este particular, pero también sobre el contenido y la partición de los libros de la Disciplina, un buen análisis sintético en cf. Capdeville, 1997). Las referencias a su contenido y sus particiones han llegado hasta nosotros a partir de textos indirectos

Pocos son las fuentes primarias de las que disponemos. Excepcionales documentos etruscos, de extensión notable, como el *liber linteus* de Zagreb, el hígado de Piacenza o la larga inscripción del sarcófago de *Laris Pulenas* para la época helenística, u otros como la *Tabula Capuana* para época anterior, ofrecen pocos datos sobre el destino post-mortem del muerto o sobre la realidad ultramundana<sup>68</sup>. Y lo mismo puede decirse de los centenares de inscripciones cortas, de carácter funerario o no, que apenas informan sobre el nombre, edad, genealogía o cargos ocupados por el difunto; aunque permiten individualizar los nombres de diferentes divinidades o demonios relacionadas con la esfera funeraria y difusas nociones de su culto; o diferentes términos relacionados con el mundo ultramundano<sup>69</sup>. El análisis ha de centrarse, por lo tanto, en la exégesis, de las alusiones al mundo etrusco, en las fuentes indirectas y secundarias, con toda la problemática derivada de su carácter tardío, del sesgo interesado de muchos de sus autores, o de los problemas de recepción, transmisión y traducción antigua y moderna<sup>70</sup>.

---

latinos o griegos, siempre posteriores al siglo I a.C. (Un compendio sobre los textos relativos a la Etrusca Disciplina en: Pallottino, 1986 y también en Maggiani; Simon, 2000. Específicamente sobre los *libri acheruntici*: cf. Massa-Pairault, 1998. Referencias más importantes en los autores clásicos cf. Festo 285; Cic., *De Div.*, I, 72; Liv., *Ab Urbe.*, V, 15, 11; Cens., *Die Nat.*, 14,15; 17,5; Arnob., II, 62), por lo que cualquier conclusión definitiva ha de ser realizada con cautela. De todas formas la información que sobre el más allá y la ideología funeraria, con ellos perdida, es insustituible.

<sup>68</sup> Aunque si aportan datos en lo relativo a rituales relacionados con el mundo funerario. Un análisis esencial sobre los principales textos se encuentra en Roncalli (1985); y Bonfante presenta una panorámica con bibliografía más actualizada (2006). Sobre el *liber linteus* un estudio reciente en relación a términos encontrados también en el mundo funerario en Belfiore (2010); y actual, pero mucho menos útil por tratarse de una mera traducción en Woudhuizen (2013). Sobre el hígado de Piacenza, el estudio de Van der Meer (1987) que recoge los principales análisis anteriores. Sobre la inscripción de Laris Pulenas cf. Belfiore, 2012; Morandi, 2004. Ambos autores actualizan considerablemente y corrigen en algunos aspectos la lectura y la interpretación de Heurgon (1957). Sobre la *tabula capuana* de referencia es la obra de Cristofani (1995).

<sup>69</sup> Sobre las inscripciones helenísticas esenciales son los trabajos de análisis de Benelli (2001; 2007; 2011) y por supuesto las obras clásicas de referencia: CIE, TLE, y Rix (1991).

<sup>70</sup> Además Las fuentes clásicas conservadas, griegas y romanas apenas se preocupan de los aspectos funerarios etruscos más que en el caso tardío de los *Dii Animateles* (cf. *infra* Capítulo 2.) o en otros casos tangencialmente relacionados con este tema, como el de criticar los ficticios excesos de Porsena, rey de Chiusi en la construcción de su mausoleo (Plin., *Nat. Hist.* XXXVI.19, 91-93), y cuyo origen propagandístico es más que seguro. Sobre las fuentes latinas referidas a Etruria, y la *romanización* de muchas de las referencias cf. Harris, 1971: 4-31; Sobre los problemas derivados de las fuentes indirectas cf. Capdeville, 1997: 466-508, quien defiende una posible influencia griega en los *libri Acheruntici* a raíz del nombre de clara derivación griega; Sobre el desarrollo de la religión etrusca en la antigüedad tardía, y la influencia de creencias judeo-cristianas en los textos tardíos y en las referencias religiosas etruscas conservadas: Briquel, 1999; sobre las influencias latinas en las referencias a las creencias etruscas: Guittard, 1988. Sobre el uso de las referencias etruscas en el imperio como defensoras de la religión: Briquel, 2007 Influencias de tradiciones filosóficas y religiosas dentro de un sistema soteriológico, con aportaciones neopitagóricas, judeo-cristianas, astrológicas y místicas son admitidas en mayor o menor grado por los diferentes estudiosos en los fragmentos conservados de la Etrusca Disciplina, reflejo de una doctrina viva



Los pocos datos que proporcionan las fuentes escritas, evidencian, por lo tanto, la importancia de la iconografía, en la definición de la ideología funeraria, y en la descripción del más allá o del status post-mortem del difunto.

Todo tipo de materiales y de representaciones iconográficas relacionadas con la esfera de la muerte serán analizados. Entendemos que la diversidad de soportes, la extensa cronología y la proveniencia de un *ethnos* etrusco dividido en ciudades-estado que controlan un territorio más o menos amplio, con singulares devenires socio-económicos y políticos es una dificultad añadida; pero que a pesar de sus problemáticas particulares, todas las imágenes funerarias poseen una analogía estructural fundamental<sup>71</sup>, con vínculos ideológicos, iconográficos o estilísticos<sup>72</sup> más que evidentes<sup>73</sup>, y que hacen posible un estudio común. Todas constituyen un sistema codificado, que expresa en palabras de Gilotta un mensaje atemporal<sup>74</sup>, en relación a la ideología y el ritual funerario, y que posibilitan por lo tanto, el análisis de sus características fundamentales y su evolución<sup>75</sup> dentro de un complejo cultural común<sup>76</sup>. Para facilitar la construcción de este discurso comprensivo de la ideología funeraria, los principales materiales utilizados como fuentes iconográficas han sido recogidos en un catálogo selectivo en base a criterios cronológicos y geográficos pero sobre todo, de representatividad y valor

---

que evolucionaba adaptándose a los tiempos. Una influencia que no fue unidireccional, dado que la *Disciplina* también influyó profundamente las prácticas religiosas, rituales y culturales del mundo romano hasta el final del Imperio. Thulin, 1968: 57-61; Sordi, 1972; Pfiffig, 1975 ; 178-180; Briquel; Guitard (ed), 1985-1997; Briquel, 1990 ; Briquel, 1997; Montero, 2001; Sobre las relaciones entre Etrusca *Disciplina* y Astrología en el imperio romano Montero, 2001b; Sordi, 2007. De todas formas que las influencias de estos cultos en la *Disciplina* puedan verse ya en la época del primer helenismo es un tema mucho más controvertido.

<sup>71</sup> Al igual que puntualiza D'Agostino para la pintura mural arcaica de Tarquinia (1988: 218) o mucho antes había señalado Messerschmidt al hablar de la tumba del Cardinale (1928: 129). La circulación de modelos iconográficos y estilísticos en el área etrusco lial que a partir del siglo IV a.C. llevan a una uniformización del lenguaje común (Michetti, 1996: 137) incide también en la misma línea.

<sup>72</sup> Ya visible desde época arcaica, por ejemplo entre la pintura tumbal tarquiniense y los vasos pónicos, y pese a los varios problemas presentados. Cf. Buccelato; Catti, 1978: 197.

<sup>73</sup> El célebre sarcófago de Hasti Afunei, es seguramente del mismo taller que varias urnas en alabastro con representaciones mitológicas de la tumba de los Purni (Nielsen, 2014: 69), lo que es indicio de que en un mismo taller se realizaban diferentes tipos de monumentos con diferentes iconografías.

<sup>74</sup> 2000: 185.

<sup>75</sup> Por ello, y aunque, los casos excepcionales no han sido dejados de lado, si que se obviarán análisis exhaustivos de todos los tipos particulares y las variantes de los diferentes temas. Algo que supera con mucho la ambición de este trabajo, y para lo que en casos concretos existen ya estudios pormenorizados como el de Steurnagel, 1998

<sup>76</sup> Para una explicación pormenorizada de las implicaciones adheridas a esta definición cf. Massa-Pairault, 1972.

significante de los programas figurativos. En cuanto a la problemática cronológica de las diferentes piezas<sup>77</sup>, se seguirán aquí, los datos que a día de hoy alcanzan mayor consenso entre los especialistas, señalando si cabe cualquier duda al respecto. Un razonamiento semejante es válido para los talleres, lugares de producción o arquetipos de las diferentes piezas<sup>78</sup>.

En el análisis iconológico se han tenido presentes numerosos aspectos, y primeramente los diferentes niveles de lectura ritual<sup>79</sup> social o ideológica<sup>80</sup> de los programas figurativos, y que se yuxtaponen en base al destinatario de las imágenes y al contexto histórico en el que se insertan y que opera también su propio proceso de codificación social, política y cultural en los símbolos y en las figuraciones<sup>81</sup>.

Una interpretación, no mágica, de las imágenes y de los programas figurativos estructuralmente vinculadas a la ideología y al ritual funerario<sup>82</sup>; desde una perspectiva basada en la relación especular<sup>83</sup> entre los ritos de paso de la clásica división que Van Gennep<sup>84</sup> hizo hace más de un siglo, y los programas figurativos funerarios etruscos, permite establecer un marco general que de manera unitaria explica la utilización de diferentes representaciones, realistas, míticas y no narrativas en época helenística<sup>85</sup>. La adopción de este punto de vista además de posibilitar la lectura orgánica de los monumentos, destierra en primer lugar las

---

<sup>77</sup> Las diferencias, en ocasiones hasta de un siglo, en la datación de muchos materiales son en gran medida resultado, bien de la violación antigua de los yacimientos, bien de la ausencia de datos fiables, debido a excavaciones arqueológicas realizadas en el pasado de manera no científica. En los últimos años, una vez desechados los criterios estilísticos como medio de datación, otros estudios, topográficos, prosopográficos o la reconstrucción de grupos de ajuares dispersos ha propiciado la proposición de cronologías más fiables de gran parte de estos monumentos, y ha posibilitado el realizarlas considerablemente en algunos casos. En la línea por ejemplo de Batino (1998)

<sup>78</sup> Para los estudios más importantes de los diferentes materiales en relación a la cronología, iconografía o los sistemas de producción cf. *Infra* Capítulo II.2.

<sup>79</sup> Cf. capítulo III.

<sup>80</sup> El uso de dar al muerto una sepultura, y dotarlo de un programa figurativo en la sepultura, por medio del ajuar o de otros elementos es en si una selección consciente y significativa a múltiples niveles ideológicos o sociales. Sobre el tema: cf. Cuozzo, 1996; D'Agostino, 2000

<sup>81</sup> El patrimonio mítico e iconográfico funerario se forma por medio de la relación entre los temas y los discursos del contexto social y político en los que está insertado (Cerchiai; Menicchetti, 2012: 380)

<sup>82</sup> Cf. D'Agostino; Schnapp, 1982: 252. Weber-Lehmann señala que es este sentido cultural el que debe prevalecer entre los diferentes niveles de significado, aunque no sea el único (2012: 273-281), algo ya señalado en relación al punto de vista ritual con el que han de leerse las pinturas tumbales según Torelli, (1997: 122). Cf. *infra* Capítulo III

<sup>83</sup> Una relación especular similar a la que Menicchetti utiliza para analizar el enócoe de Tagliatella (1992).

<sup>84</sup> 2008 : 15-26 (1ª edición 1909); Prayon, 2004: 45; Jansen, 2010. Brandt, 2014a; 2014b;

<sup>85</sup> E incluso la variedad de temas en las representaciones de época arcaica y clásica que sin embargo conservan un repertorio de gestos y símbolos bien definidos (D'Agostino, 1983: 2)

referencias que veían en la selección de muchos de los mitos o símbolos representados, la evidencia de un natural pesimismo etrusco y de una inquietud notoria ante la muerte y lo que la rodeaba; al mismo tiempo que desecha la consideración como decorativa de un grupo de elementos no narrativos<sup>86</sup> que forman parte del mismo núcleo simbólico y codificado, que las escenas más complejas<sup>87</sup>.

Una interpretación ritual, no agota sin embargo el significado completo de las imágenes<sup>88</sup>, sino que la mayoría incluye alusiones múltiples reconducibles tanto a la esfera social, como a aspectos ideológicos y escatológicos<sup>89</sup>. Un hecho no debido a que las imágenes estén dirigidas conjuntamente a la comunidad de los vivos y a la de los muertos como señalan algunos autores <sup>90</sup>; sino a la imposibilidad de separar lo social de lo ideológico en las concepciones ultramundanas etruscas y en sus expresiones<sup>91</sup>, por el proceso de selección ideológico en ellas operado y que posibilita, a través del tiempo y por medio de referentes reales o ideales la adhesión identitaria del grupo social a las creencias escatológicas.

La muerte es un momento crítico a nivel ideológico e individual, en el que el hombre trata de huir de su propia finitud<sup>92</sup> a través de la creencia en la supervivencia de su esencia<sup>93</sup>; pero al mismo tiempo supone una crisis colectiva,

---

<sup>86</sup> Tal y como hace incluso Brandt para la tumba *dei tori* (2014: 54) al referirse a ciertas categorías ornamentales, que no son sino tales, por nuestra incapacidad de entender (Roncalli, 2003: 53)

<sup>87</sup> Ya Bianchi Bandinelli señalaba aunque refiriéndose a las puertas de las tumbas rupestres que los elementos simbólicos eran escogidos por su carga significativa y no por su representación real (1929: 44), lo que es perfectamente extrapolable a este caso.

<sup>88</sup> Si bien no es descartable su preeminencia sobre otros aspectos. Quizá un ejemplo se encuentre en la tumba François de Vulci, donde el foco de convergencia de la narración, no coincide con el eje de simetría arquitectónica, sino que diverge radicalmente moviéndose 90 grados del eje principal y está dirigido hacia la puerta sellada, (Coarelli, 1983: 48; 60), en la que estaba representado el antepasado de Vel Saties al que se dirigen los rituales (Maggiani, 1983).

<sup>89</sup> Representados de manera realista, simbólica o proyectados a la esfera del mito. Cf. Gilotta, 2000: 180;

<sup>90</sup> Naso, 2005: 27

<sup>91</sup> Para un análisis detallado de las razones de esta imposibilidad en relación a la iconografía etrusca cf. Sassatelli; Govi, 2009: 77; Sassatelli; Cerchiai, 2014. Sin olvidar nunca que la relación entre sociedad de vivos y comunidad de muertos se opera siempre a nivel metafórico.

<sup>92</sup> Una crisis personal que derivada de la experiencia de la muerte del otro (Sobre este particular en el mundo griego, pero válido para el caso etrusco cf. Díez de Velasco, 1995)

<sup>93</sup> Estas creencias sobre la supervivencia postmortem pueden rastrearse hasta la época paleolítica, en enterramientos de los que no están exentos ajuar o elementos de claro valor simbólico y escatológico (De Filippis Cappai, 1997: 19). Para las evidencias etruscas de una creencia en la supervivencia del difunto en un más allá desde época villanoviana en sentido general cf. Colonna, 2014. Esta creencia en un más allá, se hace evidente con sus primeras representaciones claras a partir de la segunda mitad del siglo V a.C.

una ruptura<sup>94</sup>, para la sociedad de los vivos y de los muertos. Ambas se ven enfrentadas al desorden producido por la pérdida y la nueva acogida de uno de sus miembros; así como a la transgresión de sus normas y estructuras, que será necesario reordenar para recuperar el orden perdido<sup>95</sup>. Para responder a este reto, se desarrollan de manera paralela formas sociales e ideológicas codificadas de representación y de actuación<sup>96</sup> frente a la muerte, que buscan restablecer el orden a nivel real, transfiriendo el status del difunto a un miembro vivo de la comunidad y, a nivel escatológico, dotar al difunto de uno nuevo en el más allá. Se construye así un lenguaje figurado<sup>97</sup> con el que los etruscos se identifican y en el que visualmente se perpetúa en la ultratumba la identidad familiar y social, en consonancia con el mensaje ideológico y escatológico. El tratar de desarrollar una visión antropológica y sociológica del hecho de la muerte y de todas sus implicaciones, supera con mucho los márgenes de este trabajo,<sup>98</sup>; pero la importancia de este aspecto social, real o imaginado<sup>99</sup>, en la configuración, evolución y desarrollo de las creencias

---

<sup>94</sup> Esta concepción de la muerte como ruptura de la unión familiar y social, presente en Etruria, no fue sin duda sentida como definitiva, como indican los numerosos programas figurativos con representaciones de la reunificación familiar post-mortem; ni siquiera como una separación total en vida. Primero porque la presencia del muerto se perpetuaba a través de la memoria. Los monumentos funerarios, las tumbas, las inscripciones, sobre todo a partir del siglo IV a.C. demuestran el creciente interés por la perpetuación personal también sobre la tierra (Cf. Toynbee, 1996), aunque no creemos que las representaciones etruscas sean exclusivamente para los vivos como parece defender Rathje al considerar la tumba François un *mnema*. (2014: 63) o Massa-Pairault respecto a gran parte de las representaciones funerarias helenísticas (1992). Segundo, por medio de la interrelación que se establece de manera periódica entre el mundo de vivos y muerto, a través sobre todo del ritual (cf. *Infra* capítulos II y III).

<sup>95</sup> La muerte evidencia la compleja relación del muerto con el grupo social, y es un momento de crisis en el que afloran y se reafirman los valores morales y cívicos de la colectividad. Cf. Morris, 1990.

<sup>96</sup> Evidentemente también de narración, aunque no hayan llegado hasta nosotros.

<sup>97</sup> En consonancia con el lenguaje hablado y escrito propiamente dicho, pero también ritual.

<sup>98</sup> Sobre el tema existe una amplísima bibliografía, especialmente interesante desde los años 80 del pasado siglo. Para una visión general de la muerte como proceso, desde el punto de vista de la arqueología y de la antropología: Cf. Humphreys; King, 1981. En ámbito clásico, y especialmente por su referencia a Etruria cf. D'Agostino, 1985; y especialmente D'Agostino, 2000; La dificultad para separar lo propiamente social de lo ideológico en el mundo etrusco ha sido ampliamente tratada por Cerchiali (2011: 506); y por Sassatelli y Cerchiali (2014).

<sup>99</sup> Hacemos nuestras aquí las críticas que en los años 80 y 90 se hicieron a la New Archeology por parte de Hodder, especialmente, en el sentido de que la relación entre necrópolis y sociedad se encuentra siempre mediada y codificada por aspectos ideológicos (1982); una codificación que es totalmente válida también en sentido inverso.

funerarias<sup>100</sup>, y en sus representaciones<sup>101</sup> es claro y será también tenido en cuenta a lo largo del presente trabajo. En resumen puede afirmarse que si “La particularité de l’homme par rapport à tous les autres êtres vivants est de prendre soin de ses morts”<sup>102</sup>, lo es, porque a través de la ritualidad y de las figuraciones, el hombre intenta sustraerse a su vana existencia animal, por medio de la creencia de su participación en una naturaleza que trasciende lo humano y que no oculta el deseo de eternización del propio yo<sup>103</sup>, de una forma diferente, pero semejante a la conocida. En este contexto carece de sentido el separar en las representaciones sus diferentes aspectos de manera absoluta y se entiende que la codificación y selección consciente<sup>104</sup> de las imágenes forma parte de una estrategia simbólica de (auto)-representación figurada, no necesariamente objetiva<sup>105</sup> en sus planteamientos ideológicos, sociales e incluso políticos, pero perfectamente válida para ser utilizada por un grupo concreto como forma de expresión análoga al lenguaje<sup>106</sup>.

En segundo lugar, la asociación de determinados temas, lenguajes y espacios<sup>107</sup>, así como la combinación de los diferentes elementos figurativos entre sí y en relación al resto de imágenes del mismo tema en otros soportes diferentes<sup>108</sup> ha de

---

<sup>100</sup> La evolución social real va a hacer variar las formas de representación ideal de la ultratumba. Un claro ejemplo es que el valor arquetípico de las imágenes, que se aplica en las pinturas arcaicas y clásicas relacionado con el mundo del *oikos* y de la celebración de la muerte desde una perspectiva fuertemente aristocrática (Cristofani, 1987b: 191; Prayon 2004;; Krauskopf 2006; Fiorini 2007; Weber-Lehmann 2012; Brandt, 2014: 54); se extiende también a época clásica y helenística, mostrando de esa manera, una clara continuidad de la ideología funeraria, pero paulatinamente influenciada primero por el mundo de la polis y sus valores, y por la romanización después. (Sobre la influencia de la evolución socio-política y económica en los programas decorativos esenciales son las obras de Massa-Pairault (1985c; 1990; 1992).

<sup>101</sup> Cf. Infra capítulo II y Capítulo III

<sup>102</sup> Burkert, 2005: 54; Una afirmación que a nivel complejo sigue siendo totalmente válida a pesar de estudios biológicos de otros animales que pudieran reconocer restos de otros congéneres muertos de su propia especie; pero sin que ello implique necesariamente una conciencia plena de la propia mortalidad y de la muerte del otro (McComb, Karen; Baker, Lucy; Moss, Cynthia (2006): “African elephants show high levels of interest in the skulls and ivory of their own species”, *Biol. Lett.* 2, 26–28)

<sup>103</sup> Allovio, 2012: 492

<sup>104</sup> “ (...) poiché le immagini sono in quanto le precede un significato ; o come forse direbbe Seneca (en ingeniosa invención de Harari, 1995 : 110) : *imagines fiunt quia significaturae*”.

<sup>105</sup> Ferrari, 1990: 185

<sup>106</sup> Cerchiai, 2014: 37

<sup>107</sup> En última instancia Franzoni, 2012: 87-88; aunque esta visión aplicada al helenismo puede encontrarse ya en Dentzer, 1968: 111-119 y también en Torelli, 2007; Harari, 2007; 2010. Para una visión del espacio tumbal en relación a la decoración pictórica y a su conformación como un espacio sacro o consagrado: Rouveret, 1988. Para la importancia de la pintura en la redefinición del simbolismo del espacio tumbal desde época antigua cf. Massa-Pairault, 1988: 44.

<sup>108</sup> La relación entre los diferentes elementos de un mismo contexto tumbal, como por ejemplo entre las figuraciones de las diversas urnas cinerarias, no existe más que en las ocasiones en que su programa figurativo como en el caso de la tumba dei Volumni (Maggiani, 2007) ha sido realizado de manera

ser también tenida en cuenta. La reformulación del significado de la imagen y su importancia a nivel funerario<sup>109</sup>, está también en relación primero al contexto<sup>110</sup> de utilización al que se ajusta de manera consciente y buscada<sup>111</sup> y; en segundo lugar al soporte donde se desarrolla una dialéctica que interesa a la función real y al rol asignado<sup>112</sup> del objeto, y que las imágenes ayudan a alterar o a esclarecer. El unir en casos concretos, acciones e ideas con sus contextos<sup>113</sup> o soportes frente al análisis directo de los símbolos, permite adentrarse en los programas figurativos, sus elementos constituyentes y constantes<sup>114</sup>, así como en anomalías, debidas a la refuncionalización que en época helenística se produce de alguna de las temáticas<sup>115</sup> y que resultan igualmente reveladoras, Así por ejemplo, en el primer caso, el estudio de la decoración tumbal ha de tener en cuenta un acercamiento que considere el

---

contemporánea. Las decoraciones sobre las urnas no presentan programa unitario alguno, desde el momento en que son realizadas y compradas para cada sepultura. La restitución de complejos, como el realizado por Scaflani para la tumba dei Matusani demuestra que los programas figurativos son dispares (héroe del arado, tritón, galatomaquia) y su lectura ha de realizarse en referencia individual a la urnas (2002). En la misma dirección apunta la acumulación de sarcófagos en la tumba dei Curunas en Toscana y las sucesivas adaptaciones del espacio tumbal (Moretti; Sgubini Moretti, 1983: 82-86) Generalmente, el espectador ha de actuar de manera inductiva para interpretar la imagen dentro del ciclo amplio de representaciones funerarias, como señala Brilliant (1987: 23-25).

<sup>109</sup> Contrariamente a lo que señalan numerosos autores como Isler-Kerényi que es categórica a este respecto: "Mais tout le monde sait que, au contraire à la religion grecque, les images ne jouent presque aucun rôle dans la religion étrusque" (2003 : 43)

<sup>110</sup> Mugione al analizar la cerámica ática en occidente, no solo defiende el uso consciente e intencional de las escenas figuradas por parte de los consumidores, sino que solo en el interior de ese contexto adquieren un significado completo y múltiple. (2000: 123) y solo es comprensible en dicho contexto (Cristofani, 1975: 126-127)

<sup>111</sup> Osborne, 2001. Para los espejos sobre este particular cf. Carpino, 1996.

<sup>112</sup> En una perspectiva expresada por Bagnasco Gianni: "Se da un lato la funzione può essere immediatamente percepibile grazie a caratteristiche intrinseche agli oggetti, dall'altro il loro ruolo sembrerebbe deducibile in base al contesto di appartenenza, sia esso reale o figurato. Ulteriori indagini hanno coinvolto i significati connessi al rapporto fra iscrizioni etrusche, tettonica del supporto figurato e immagini che, associandosi alla prima linea di ricerca, sembrerebbero completarla con i contenuti legati al messaggio visivo". (2012:287). Aunque el peligro de los estudios iconológicos intelectualistas está siempre presente.

<sup>113</sup> Un tema ampliamente tratado por D'Agostino y Cerchiai en referencia al mundo etrusco (1999)

<sup>114</sup> La gran variedad de temas puede suponer una dificultad para lograr una formalización del programa figurativo en una serie de escenas, (D'agostino, 1983: 2-3) pero desde luego no lo imposibilita. Un tema importante a tener en cuenta es la organización de las imágenes, la jerarquía espacial (Small, 1999: 562-565) tiende a colocar la escena principal en el centro y a dividir espacial y temporalmente el resto de la narración en los laterales, aunque no se siga un orden claro y se entremezclen diferentes tiempos (Nielsen, 2004: 33).

<sup>115</sup> La refuncionalización de las imágenes en contexto funerario para expresar los valores y las creencias de la comunidad etrusca ha sido ampliamente estudiada por Sassateli y Govi en relación a las estelas de Felsina, donde las imágenes tienen a restituir por un lado la identidad cívica del difunto, pero también a desarrollar un juego entrecruzado de alusiones que son reconducibles a las creencias escatológicas de aquel (2009: 69-70) De opinión contraria es D'Agostino, quien señala que se toman de manera directa para decorarlas en época helenística, y solo admite esta relaboración para la época arcaica (1983)

carácter simbólico de la decoración del monumento, pero también un análisis que valore el espacio tumbal como espacio real que afecta e influye en la decoración y su significado<sup>116</sup>, de la misma manera que aquella reestructura y redimensiona ese mismo espacio. En el segundo caso, se encuentran objetos que pudiendo no haber sido fabricados expresamente para la tumba, como por ejemplo los espejos, pueden presentar en base a una selección intencionada una relectura iconográfica relacionada con el tipo de mensaje que se quiere transmitir; o también el de los vasos griegos y sus imágenes, que con tanta frecuencia son depuestos en los diferentes tipos de enterramientos etruscos, y que aunque no serán analizados de manera conjunta, ni pormenorizada en este trabajo, podrían, a nivel individual, aportar datos interesantes<sup>117</sup>.

Es necesario prevenir en este punto del peligro que conlleva un uso excesivo del método iconológico en el que es necesario evitar tanto la posibilidad de multiplicar los elementos significantes<sup>118</sup>, dotando a cada imagen de una carga ideológica y socio-política compleja y desproporcionada de la que puedan derivar construcciones eruditas no siempre reales<sup>119</sup>. De la misma manera que en un

---

<sup>116</sup> Gilotta, 1998: 86; Roncalli, 2001; Torelli, 1997; 2007; Fiorini, 2007; Harari defiende por el contrario que en muchos casos, las tumbas helenísticas acaban con la concepción de la tumba como espacio simbólico, y que la decoración las devuelve al mundo real (2008b: 69) Franzoni interpreta este espacio real de la tumba, como un elemento que afecta la selección de temas en relación a aspectos no solo simbólicos, sino también de visibilidad y accesibilidad (2011: 374; 2012: 88)

<sup>117</sup> Un ejemplo del s. V a.C. es el del sepulcro Tamburini de Bologna donde la cuidada selección de cerámica griega tanto en su forma como en su decoración sirven para identificar como un iniciado dionisiaco al difunto (Cf. Govi; Sassatelli, 1993; Govi, 2001)

<sup>118</sup> Como ha sucedido por ejemplo con las creencias órfico-dionisiacas y que había llevado a considerar abiertamente representado en gran parte de las cerámicas y monumentos fúnebres de Etruria un imaginario místico que por definición tenía en la antigüedad un carácter oculto y reservado. Algo ya advertido por Cerchiai (2011: 506) y expresamente criticado, no sin reservas, para el caso de las creencias órficas en la tumba del Cardinale por Van Essen (1927).

<sup>119</sup> Es cierto que no puede separarse lo social de lo ideológico en el ámbito funerario etrusco, pero no creemos correcto establecer de manera global, motivaciones morales profundas, o adoptar, a través de construcciones intelectualísticas rebuscadas, explicaciones que prioricen un mensaje político e histórico en las representaciones funerarias frente a otros niveles de lectura, como de manera frecuente ha ocurrido por ejemplo en la tumba François o en otros programas figurativos en los que se han querido ver referencias a la historia local o un ciclo celebrativo para honrar a los Saties en base al tema de la *philia/etaireia* y exponerlos como continuadores de un destino victorioso preanunciado en los *exempla* mitológicos e históricos (Maggiani, 2005) Sobre el tema: cf. Gilotta, 2007: 57. Cerchiai, 2011: 506; Sassatelli; Podda, 2012; Cerchiai 2014). En este mismo sentido Di Fazio, afirma que la tumba François es una epoché. Un punto fijo en el tiempo, en el que las posiciones son definidas y los cambios medidos, para la propia exaltación de la gens (2012: 156-157). Para las críticas del método iconológico llevado a sus excesos: Cristofani, 1976 en una polémica con las interpretaciones de Massa-Pairault (1985c; 1992). Jannot, piensa sin embargo que en algunos casos las imágenes solo sirven para valorizar la posición social del difunto (1995: 223), como en el caso de las representaciones de jabalí, para las que reconoce una

proceso inverso se puede llegar a disminuir esa carga<sup>120</sup> y con ello la riqueza de las interpretaciones. Estrechamente relacionado a ello está el priorizar los diferentes niveles de lectura de los materiales y su significación en base a criterios reduccionistas como la inaccesibilidad de los monumentos o la visión no cotidiana de los mismos<sup>121</sup>.

Por último las fuentes arqueológicas también serán tenidas en cuenta, dado que pese a que toda una serie de gestos, palabras y sonidos importantes a nivel ritual, como expresión pública y privada de la ideología funeraria, no son reconocibles en el registro arqueológico<sup>122</sup>; otros muchos aspectos, si que resultan significantes y, permiten asomarse a algunos aspectos, cuyo conocimiento, al tratar un tema que involucra profundamente sentimientos y creencias personales y por lo tanto privadas, resultan de otro modo del todo insalvables<sup>123</sup>. No se ha procedido, en lo referente a la reconstrucción de los ajueres y de las ofrendas, o de los contextos originales de las tumbas, en la mayoría de los casos perdidos o dispersos, a un análisis exhaustivo, por razones de extensión este trabajo, aunque si se hará mención de manera puntual de determinados conjuntos característicos, dado que se entiende que la cuidada acumulación de objetos no depende del azar, sino que responde a una intencionada selección de autorepresentación<sup>124</sup> que resulta

---

inspiración referida a las grandes cazas heroicas, de lo que derivaría por lo tanto una interpretación también de carácter ideológico y seguramente funerario.

<sup>120</sup> Es el caso habitual con las imágenes no narrativas de carácter heráldico, y que sin embargo nunca carecen de significado (Picard, 1970); pero también de las corrientes interpretativas que negando un conocimiento profundo del significado de las representaciones griegas en Etruria, han tendido a banalizar y por lo tanto a empobrecer sus referencias (Domenici, 2009).

<sup>121</sup> Diferentes autores defienden la dedicación de muchos de los monumentos, especialmente de la pintura mural de la tumba, exclusivamente a los muertos (Jannot, 1989: 281-282; Cristofani, 1987: 191), lo que resulta absurdo por lo aquí expuesto y porque en nada difieren sus repertorios iconológicos de otro tipo de representaciones privadas y seguramente también públicas que estaban destinadas a ser contempladas de manera frecuente.

<sup>122</sup> Una cuestión puesta de manifiesto por la antropología social, que señala todo aquello que se pierde del ritual y de las creencias en el contexto arqueológico (Humphreys; King, 1981), tal y como hace la denominada *Archeology of Gesture* (Russo, 2015: 661). Y a la que Bonghi Jovino se refiere como “*archeologia invisibile*” ya que solo es parcialmente y siempre imperfectamente reconstruible a partir de un análisis comprehensivo de restos arqueológicos, fuentes escritas e imágenes visivas.(2006: 31).

<sup>123</sup> Me refiero a las creencias personales que pudieron influir en representaciones concretas de la ideología funeraria; y no a planteamientos generales relacionados con los contextos socio-políticos que influyeron en la evolución de las creencias y en la elaboración de los programas figurativos. No hay que olvidar que la ideología funeraria como cualquier fenómeno religioso es un sistema coherente y organizado inmerso en una realidad histórica determinada y por lo tanto influida por esta.

<sup>124</sup> El rol activo de la cultura material en la definición y diferenciación sociocultural, pero también ideológica ha sido revalorizada por la antropología anglosajona en base a la noción de *consumption*, entendido como consumo material de una serie de objetos e imágenes que los individuos usan para



significante per se y ocasionalmente en relación al resto de imágenes y de los elementos que componen el monumento funerario<sup>125</sup>. Estos juicios, no son de todas maneras extensibles a cada individuo que adquiriese o comisionase un determinado objeto; y no es óbice para que su uso pueda ser en ocasiones ambiguo y al mismo tiempo ambivalente<sup>126</sup>, sin que ello merme su comprensibilidad, ni su capacidad de significar.

Teniendo en cuenta todos estos aspectos reseñados, en las próximas páginas se desarrollará un estudio que analizará primeramente el estado de la cuestión y las concepciones generales sobre la ubicación mental y física del más allá, seguidamente la figura del difunto, y finalmente su viaje e ingreso en el más allá, con el fin de dibujar una imagen lo más amplia posible de la ideología funeraria etrusca durante el período helenístico.

## **2. ENTRE LO TENEBROSO Y LO DIVERSO**

### **Historiografía de la muerte etrusca**

Las tumbas pintadas de Tarquinia o los grandes túmulos de Cerveteri son la estampa que remite en el imaginario popular colectivo, pero en gran medida también en el académico, al mundo etrusco. La incesante presencia de las necrópolis y de las tumbas etruscas en la visión moderna de la civilización etrusca, hace que la

---

identificarse, pero que no necesariamente producen. Esta práctica en la que los valores del individuo se materializan a través del objeto y de la cultura material, es perfectamente aplicable al caso etrusco (Miller, 2006). La cerámica argentata, destinada a las clases pudientes, y no a la imitación que de ajuares hiciesen estratos sociales más bajos, es un ejemplo claro de este hecho (Miller, 2010); y esto a pesar de que en Vulci, los vasos de este tipo parecen estar destinados a las clases medias, a diferencia de lo que ocurre en Volsinii o en Volterra (Michetti, 1999: 349-350; 2003: 116- 120)

<sup>125</sup> En las estelas felsinas, s. V a.C., para las que disponemos en ocasiones de un contexto fiable que vincule monumento funerario al ajuar depuesto en la tumba, se ha constatado la coherencia entre ambos elementos a nivel iconográfico y formal, con especial atención a la cerámica ática (Govi, 2009; Sassatelli; Cerchiai, 2014) De hecho los ajuares, tal y como han sido revalorizados por la arqueología del sacro son elementos esenciales para definir a través de la cultura material los rasgos simbólicos de los enterramientos (Russo, 2015: 661).

<sup>126</sup> Como han puesto de manifiesto Frontisi-Ducroux y Lissarrague en referencia a las imágenes griegas (1983).

muerte y el más allá hayan ocupado, aún de manera indirecta, gran parte de los estudios de época moderna y contemporánea sobre los etruscos.

Monumentos etruscos son conocidos en época medieval<sup>127</sup> pero el redescubrimiento real de Etruria, se produjo con el renacimiento, a través de las fuentes antiguas, y sobre todo a partir de los hallazgos arqueológicos que se incrementaron considerablemente desde el siglo XV en muchas de las necrópolis etruscas. Es precisamente en este contexto de la erudición humanista del siglo XVI y como parte de su herencia, en el inicio de la erudición anticuaria del siglo XVII, cuando van a formarse algunas de las ideas, que convertidas en verdaderos topoi historiográficos van a influir en la crítica científica posterior y las discusiones en torno al mundo funerario.

La fascinación por los hallazgos de las tumbas etruscas, y su uso como apoyo ideológico a las nuevas fórmulas de identidad cultural buscadas para afianzar el desarrollo de los nuevos proyectos dinásticos y territoriales del Gran Ducado de Toscana, contribuyó a la creación de un mito etrusco de dimensión erudita<sup>128</sup>, que surgió de las fantasiosas elucubraciones del dominico Annio de Viterbo<sup>129</sup> (1432-1502), y que intentó proyectar la identidad de la península italiana del momento, a épocas anteriores a la edad clásica. Este uso de la antigüedad de la cultura etrusca fue potenciado especialmente por la Florencia de los Medici en el siglo XVI, como ejemplifican obras como *De Etruria regiones quae prima habitata est originibus, institutis, religione et moribus* de Guillaume Postel (1551); pero también por el patriciado y el pequeño clero local y regional toscano, con la misma intención de reafirmar y reforzar la identidad ciudadana y su propio rol político y cultural dentro de ella, que ya había movido a los Medici. Esta utilización del pasado toscano llega hasta el siglo XVIII con la publicación *De Etruria regali* de Thomas Dempster

---

<sup>127</sup> Las urnas cinerarias etruscas, fueron conocidas durante toda la Edad Media y su destino estuvo basado en relaciones de orden práctico o ideológico: destruidas por su origen pagano o reutilizadas como imagen del poder. Documentada está su reutilización desde el siglo XII como relicarios, como en el caso del patrón de Volterra con inscripción de 1140 (Bonamici, 1984)

<sup>128</sup> Para un análisis de la visión erudita sobre la antigüedad etrusca y su uso, entre los siglos XVI y XVIII cf. Cristofani, 1995b

<sup>129</sup> Tradicionalmente considerado uno de los primeros estudiosos de la cultura etrusca, en su *Antiquitatum Variarum volumina XVII* (1498), y basándose en fuentes auténticas y ficticias, mezcla tradiciones veterotestamentarias con historia y mitos greco-latinos hasta hacer derivar a los etruscos de Noé, y a la lengua etrusca junto al hebreo, de la lengua hablada por aquel. Una invención de largas consecuencias.

redactada entre 1616 y 1618 y difundida solo en 1723-1726, en un contexto en el que el declive del poder de los Medici, revalorizaba el mito de la civilización etrusca primigenia, como referente de la identidad “toscana”, en base a un concepto “nacional” deudor del pensamiento de Montesquieu y que ensalzaba las antigüedades y el arte como máximos exponentes del carácter de un pueblo, incidiendo en la idea de la originalidad etrusca en todos los aspectos, incluido el funerario.

De la apropiación judeo-cristiana de la civilización etrusca llevada a cabo por Annio, con su teoría del origen semítico, en oposición al paganismo romano, y de la fascinación que provocan, en las primeras formas de coleccionismo, las ricas tumbas y sus ajuares, arraiga en época moderna, una imagen de la cultura etrusca concebida como “*civiltà dei morti*”<sup>130</sup> y una exégesis interpretativa que rápidamente vincula las representaciones a una ideología funeraria imbuida de conceptos morales de clara base cristiana<sup>131</sup>. Es también en esta época cuando surge seguramente la identificación de las sepulturas como casas de los muertos, si bien de manera involuntaria, y por parte de Atanasio Kircher, que refiriéndose a algunas tumbas del *Ager Viterbensis* recoge la idea, aparentemente común en los alrededores, de que eran espacios contruidos como lugar de habitación<sup>132</sup>.

La investigación del siglo XVIII va a convertir ese siglo en el del verdadero descubrimiento de la cultura etrusca<sup>133</sup> en la Europa occidental, en la que se despierta una verdadera *manía* que va a impulsar un profundo debate erudito, aunque basado en una lectura errónea de las fuentes antiguas y de los monumentos<sup>134</sup> que será menospreciado por la historiografía posterior con el despectivo nombre de “Etruscheria”. El fenómeno se inicia con la publicación en 1723 de la obra de Dempster, con grabados comentados por Buenarrotti, en los que la interpretación de las escenas figuras de contexto funerario reincide en la idea de

---

<sup>130</sup> Pallottino, 1986: 6

<sup>131</sup> Una visión que lastrará largamente los estudios, y llenará la ultratumba etrusca de demonios y castigados, asimilados al infierno etrusco.

<sup>132</sup> *Mundus subterraneus*, II, 128.

<sup>133</sup> También en la española con figuras como Lorenzo Huervas y Panduro. Cf. Montero, 1995. El impulso de *De Etruria Regali* en ambos aspectos es fundamental. (Para la importancia de esta obra en los estudios etruscológicos cf. Cristofani, 1987)

<sup>134</sup> Baste recordar como G.B. Passeri en su *Picturae Etruscorum in vasculis* (1765-1775) asignará al mundo etrusco toda la producción de la cerámica griega, denominada en ese momento vasos etruscos

un más allá de castigos y penas, especialmente en referencia a la tumba Tartaglia y del Cardinale, descubiertas en 1699, y ausentes por lo tanto de la redacción original. Se consolida así la idea de una existencia postmortem a la que se accede tras un largo viaje, en la que de acuerdo a principios morales, los muertos podían sufrir horribles tormentos o vivir una eternidad de felicidad y se produce la caracterización de los demonios etruscos como actores de tormentos<sup>135</sup>, similares por lo tanto a los demonios cristianos.

Otro filón de los estudios del siglo XVIII va a ser el de la propagación de una visión enciclopedista, mucho más especializada, y visible incluso en el coleccionismo contemporáneo, y que se centra en el significado de las escenas figuradas sobre los diferentes monumentos, la epigrafía y la cuestión de los orígenes etruscos, desde una perspectiva que intenta valorizar todos los aspectos de los estudios, y no solo los textuales<sup>136</sup>. Los grandes anticuarios de la época, van a crear obras como el *Museum Etruscum* (1737-1743) de A.F. Gori, con sus fantasiosas exégesis<sup>137</sup> en clave religiosa contestadas por Scipione Maffei, y van a ser partícipes de una larga polémica sobre el origen de la lengua y del pueblo etrusco<sup>138</sup>, que enfrentará a los partidarios del origen pelágico<sup>139</sup> con los defensores de la autoctonía. La defensa del origen pelágico conllevará una legitimación de la lectura de las creencias funerarias y de muchas de sus representaciones en clave griega, aunque matizadas, en el caso de motivos extraños por la existencia de creencias autóctonas pertenecientes a un momento anterior a la implantación del modelo griego<sup>140</sup>. Así el viaje al más allá por mar se concibe como una influencia griega, frente a la supervivencia en el interior de la tumba, considerada una realidad autóctona

---

<sup>135</sup> No será hasta el segundo cuarto del siglo XX, cuando De Ruyt, a pesar de que ya antes se había señalado la inexistencia de las torturas, proponga de manera definitiva la identificación de los torturados con atlantes (1931: 41) y se desmorone la idea de la existencia de un infierno etrusco, en sentido cristiano.

<sup>136</sup> La necesidad de redimensionalizar la importancia de lo textual, y concretamente de las tragedias en la inspiración de los programas figurativos parece evidente (Billing, 2008)

<sup>137</sup> La obra recoge detalladas descripciones de objetos y los primeros intentos por vincular urnas cinerarias con sus lugares de proveniencia, pero las exégesis mitológicas y los comentarios sobre las creencias funerarias, no son acertadas, por el uso *ad hoc* de las urnas como fuente para disquisiciones eruditas oscuras y forzadas, y claramente influidas por las creencias cristianas.

<sup>138</sup> Sobre esta polémica en el s. XIX cf. Cristofani, 1995b; Un estudio exhaustivo y actualizado de toda la problemática sobre los orígenes que llega hasta nuestros días en Bellelli, 2012b.

<sup>139</sup> Los orígenes antiguos del mito de los pelágicos en Italia son puestos en evidencia por Briquel, 1984; para un tratamiento más reciente de la etnogénesis en los pueblos itálicos: cf. Martínez-Pinna, 2004.

<sup>140</sup> Una lectura valorizada por Domenici en referencia a los estudios sobre el mito griego y etrusco (2009: 3-8)

preexistente<sup>141</sup>. Heyne será el que primeramente formule de manera sistemática el problema de la adopción del mito entendido dentro de un marco histórico como aportación cultural y resalte la importancia de las interrelaciones históricas entre los pueblos como base de las diferencias observables<sup>142</sup>, pero que no modificará sustancialmente esta visión sobre las creencias funerarias etruscas. A finales del siglo la publicación de *Saggio di Lingua Etrusca e di altri antichità d'Italia* en 1789, junto a las otras obras de Lanzi consagrará la dependencia de todos los aspectos de la cultura etrusca, incluida la religión, al mundo griego. Su defensa de la compatibilidad de los sistemas mitológicos<sup>143</sup>, implicará la reafirmación de una vía interpretativa para las creencias etruscas de la ultratumba que defiende los diferentes estadios de su formación. El autor sitúa la idea de la supervivencia del muerto en la tumba en un estadio antiguo de origen autóctono, al que se habría superpuesto entre otras la imagen griega del más allá subterráneo y del viaje al allende, complementándose y perviviendo de manera conjunta<sup>144</sup>. Una lectura que a pesar de no considerar la posible existencia de esas ideas en época antigua entre los etruscos, si plantea de manera coherente la formación continua de la ideología funeraria y la posibilidad de coexistencia de creencias de diferentes épocas perfectamente integradas.

El siglo XVIII será también el del nacimiento de grandes instituciones como la Academia Etrusca di Cortona (1726) y en la segunda mitad del s. XVIII, el de una gran actividad de reproducción y publicación de las antigüedades etruscas. A esta época pertenece el trabajo de Jame Byres<sup>145</sup>, establecido en Roma en 1758 y de otros artistas como el inglés Jenkins o el polaco Smuglewicz. Los dibujos de muchos de ellos, como los de Smuglewicz<sup>146</sup> o los publicados tiempo después de la muerte de Byres en “Hypoagei or Sepulchral Caverns of Tarquinia, the Capital of Ancient Etruria by the late James Byres Esq”. (1842) son la única fuente de la que

---

<sup>141</sup> Una idea que será retomada por numerosos autores como Mansuelli (1968: 13) o Krauskopf en relación a los demonios etruscos (1989)

<sup>142</sup> *De fabularum religionumque Graecarum ab Etrusca arte frequentatarum naturis et causis* (1772) (Cf. Cristofani, 1976c)

<sup>143</sup> Agostino; Cerchiai, 1999: IV-XV

<sup>144</sup> Una idea destinada a tener gran éxito en la crítica especializada y que llega hasta nuestros días, por ejemplo en Holloway (2006).

<sup>145</sup> Haynes, 1995.

<sup>146</sup> Sobre la colaboración de Smuglewicz y Byres, y los dibujos y grabados del primero sobre la tumba del Cardinale y su conservación cf. Dobrowolski, 1978.

disponemos para el conocimiento de muchas de las pinturas de tumbas que se han perdido o presentan un estado de conservación que hace imposible el reconocimiento de las imágenes. Lamentablemente muchos de ellos no son fiables en los detalles particulares, al reproducir cánones estilísticos de gusto más bien neoclásico y que se alejan de los verdaderos motivos etruscos.

El siglo XIX, desde una perspectiva histórica basada en el método crítico<sup>147</sup> establecerá las bases del conocimiento moderno de Etruria<sup>148</sup>; pero al mismo tiempo propagará un mito romántico<sup>149</sup>, en el que los misterios y la exploración de la *Italia antiqua* sirven para exaltar un pasado anterior a la conquista y opresión romana, en el que se proyectan los anhelos nacionales del momento y que a través de la literatura de D.H. Lawrence o de Aldous Huxley llega al siglo XX y hasta nosotros<sup>150</sup>. Un mito que se sumará, desde la perspectiva de lo exótico y lo extraño, a las visiones del mundo funerario etrusco.

La publicación de *L'Italia avanti dei Romani* de Giuseppe Micali en 1810, se convierte en símbolo del interés por tratar las culturas y valores prerromanos de la península y, especialmente, por la exaltación de lo etrusco que se da contemporáneamente, abarcando toda la primera mitad del siglo, en la que se promueven e internacionalizan profundamente los estudios de etruscología. A ello contribuyen, el esfuerzo erudito llevado a cabo por el cenáculo de los *Iperborei* (1823-1828) del que formarán parte entre otros Kestner o Eduard Gerhard; la creación de asociaciones como el Istituto di Correspondencia Archeologica; las numerosas excavaciones, llevadas a cabo en este período por los Campanari, padre e hijos, por Luciano Bonaparte, Príncipe de Canina, en Vulci o más adelante por el marqués Campana<sup>151</sup>, que además de numerosos expolios y pérdidas irreparables llevan al descubrimiento sucesivo de la Tumba dei Rilievi en Caere o de la tumba dei Volumni en Perugia; la apertura de grandes museos como el Gregoriano Etrusco en 1837, o de exhibiciones como la que los Campanari organizan en Londres, un poco

---

<sup>147</sup> A principios de 1820 el nacimiento de la gramática, aunque no acade del todo con el método etimológico abre un nuevo paradigma en el estudio de lo etrusco.

<sup>148</sup> Para un análisis de la evolución general de los estudios de historiografía etrusca a principios del s. XIX: Heurgon, 1973; pero sobre todo Delpino, 1995

<sup>149</sup> Para un análisis de la corriente romántica en la primera mitad del siglo XIX cf. Colonna, 1995

<sup>150</sup> Haynes, 1995: 316-319

<sup>151</sup> Para la colección Campana: cf. Gaultier, 1995

antes ese mismo año. Pero sobre todo es la edición de los descubrimientos, la mayoría de las veces por medio de la publicación taxonómica en el *Bullettino*, los *Annali* o los *Monumenti del Istituto di Corrispondenza Archeologica*; y en los grandes corpora como el *Etruskische Spiegel* (1839), el *Auserlesene Vasenbilder* (1840) de Gerhard, o el corpus de urnas publicado por Brunn y Korte entre 1870 y 1916<sup>152</sup>, la que posibilita un conocimiento mucho mayor de los etruscos. Una labor en la que no es desdeñable tampoco la publicación de obras en otros países europeos como en el caso del *Die Etrusker* (1828) de Karl O. Müller, que aun privilegiando los problemas epigráfico-lingüísticos sobre los arqueológicos, constituye una síntesis de los conocimientos adquiridos hasta el momento.

El academicismo etruscológico seguirá aún presente en muchas de estas obras decimonónicas como la de Inghirami<sup>153</sup>, que carecen por otra parte de la profundidad o el valor exegético de las de Gori o Maffei. Sin embargo algunos de los análisis de esta época, aún sin bases científicas sólidas, son de extraordinaria validez aún hoy, para el estudio de las creencias funerarias. Inghirami es, por ejemplo, el primero que de forma intuitiva señala las urnas decoradas sobre los tres lados y con el difunto reclinado a torso desnudo sobre las tapas, como las más antiguas. Hecho que solo mucho más tarde sería confirmado con evidencias arqueológicas y que es vital para trazar no solo el desarrollo de la producción, sino también de la ideología a ellas vinculada.

La visión del más allá y de la muerte durante todo el siglo XIX continuará en la línea general de los siglos anteriores. Los comentarios que W. Deecke aporta a la obra de Müller vuelven a ahondar en la visión pesimista y negativa del más allá, en el que los demonios funerarios arrastran entre innumerables torturas a los difuntos hacia el allende; al mismo tiempo que los elegidos disfrutan de un más allá bienaventurado, ocupados en actividades similares a las que desarrollaron en vida. Se explica así la aparente dicotomía entre las representaciones arcaicas y clásicas, con imágenes de banquetes o danzas y, la presencia en las de época tardo-clásica y

---

<sup>152</sup> La obra realizada desde una perspectiva filológica que prioriza la visión griega, es sin embargo aún hoy de obligada referencia

<sup>153</sup> 1821-1826. Es el primero en de forma intuitiva señalar por ejemplo que las urnas decoradas sobre los tres lados y con el difunto reclinado con torso desnudo son más antiguas que las que lo representan con torso cubierto ; o en señalar el problema del retrato.

helenística<sup>154</sup> de infinitud de demonos y de criaturas de apariencia extraña. La obra de George Dennis publicada en 1848 titulada *The Cities and Cemeteries of Etruria*, deja claro desde el título que perdura la vieja idea de la importancia del aspecto sepulcral como característica de la civilización etrusca. Dennis será, por el contrario el primero en señalar que muchos demonos parecen acompañantes de las ánimas y no solo maltratadores; y en defender la existencia de una dicotomía entre demonos buenos y malos, que se corresponde con la idea de un más allá feliz y otro lleno de torturas, al que se llega después del juicio ultramundano. Una idea que no es necesario incidir está basada en nociones de raigambre cristiana. La clave exegética para entender la ideología etrusca, sigue siendo el mito griego<sup>155</sup>, aunque autores como Overbeck introducen nuevos elementos de discusión, señalando que las modificaciones del modelo original, introducen la posibilidad de lecturas relacionadas con el valor moral o ético de los mitos, que no alteran el reconocimiento preciso del mismo, pero que tienen evidentes influencias en la interpretación de la ideología funeraria. De estas afirmaciones partirán más adelante gran parte de los estudios iconológicos que intenten buscar en las diferencias entre los modelos claves interpretativas de la realidad escatológica etrusca y la ideología a ella vinculada.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX la influencia de las doctrinas evolucionistas y positivistas se difunden en los estudios de etruscología, sustituyendo paulatinamente los antiguos mitos de la erudición historiográfica, como demuestra por ejemplo la obra *L'Etrurie et les Étrusques* de Adolphe-Nöel des Vergers (1862-1864) que incluye ya una mayor sistematización y organicidad en el tratamiento, aunque incide en la visión negativa del infierno etrusco, en su visión pesimista y terrible, con demonos castigadores y con la existencia de una pareja de

---

<sup>154</sup> Bien es cierto, que no existe aún en el siglo XIX una cronología clara para muchas de las representaciones y que por lo tanto muchas de ellas se consideran contemporáneas sin serlo, debido en gran medida a consideraciones estilísticas.

<sup>155</sup> Relevantes en esta época son los estudios de epigrafía y lingüística; pero al mismo tiempo la falta de fuentes de información de las vicisitudes etruscas, impidió al historicismo positivista, sobre todo de raigambre germánica, pensar de manera histórica la cultura etrusca, que fue considerada siempre desde el punto de vista arqueológico de la imagen o el objeto. De ello deriva, en esta época, la negación parcial de la originalidad cultural etrusca que será considerada inferior a la griega, cuando no una mera copia, y que a través de estudios como *L'art des étrusques* de Jules Martha (1889), llegará hasta principios del siglo XX.



dioses Mantus y Mania anteriores a la contaminación griega<sup>156</sup>, que otorgan bienaventuranza o castigan a los impíos.

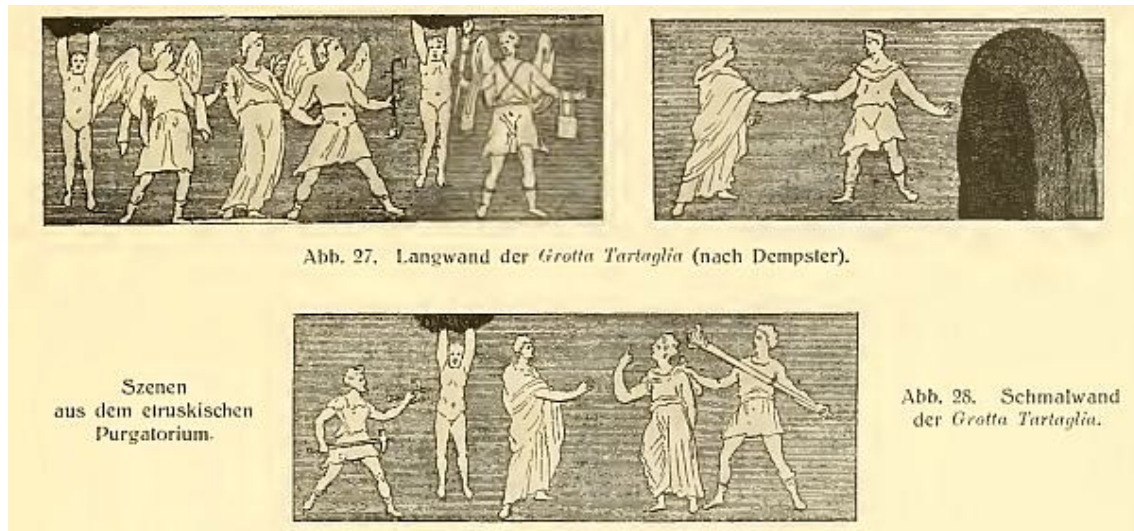


Fig. I

La idea de un *Mutterrecht* defendida también en esta época por Banchofen<sup>157</sup> será duramente criticada y desechada por Euning<sup>158</sup> en 1933, pero tuvo sin embargo implicaciones directas en el análisis de los contextos tumbales posteriores, como demuestra por ejemplo el análisis de la tumba Regolini-Galassi por M. Luigi Parenti<sup>159</sup>, defensor del matriarcado etrusco, o las conclusiones de Heurgon<sup>160</sup>, que a partir de indicios como la diferenciación tipológica de los cipos sepulcrales de Caere según el género del difunto<sup>161</sup> o de diferentes características de la tipología tumbal llega a concluir, sin muchos argumentos, que las mujeres eran más susceptibles de veneración y divinización que los hombres, en la ideología funeraria etrusca. De manera reciente, Spivey<sup>162</sup> ha criticado estas perspectivas, dado que nada en los registros tumbales permite deducir el poder de la mujer en Etruria, y ha puesto también en duda aspectos como la vinculación entre un determinado tipo de

<sup>156</sup> 1862-1864: 281ss.

<sup>157</sup> Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Stuttgart 1861

<sup>158</sup> Die Dage von Tanaquil, *Frankfurter Studien zur Religion und Kultur der Antike* 11.

<sup>159</sup> 1947

<sup>160</sup> 1961

<sup>161</sup> Mengarelli, 1937

<sup>162</sup> 1991

ajuar y el sexo del difunto, puesto que existen numerosos ejemplos que parecen señalar en dirección contraria.

El siglo XX, marca el inicio de una visión orgánica e histórica del estudio de la cultura etrusca<sup>163</sup>, que se consolidará definitivamente después de la Primera Guerra Mundial.

A esta época, se retrotrae el primer, aunque infructuoso intento por analizar de manera global la ideología funeraria etrusca de manos de Antonio Frova<sup>164</sup>, que reafirma las creencias decimonónicas en la materia, con la doble idea de un más allá benigno y similar a la vida, y el de un lugar tenebroso de sufrimiento como el de la tumba Tartaglia, al que las almas son conducidas tras ser juzgadas. Un tema que será debatido ampliamente durante la primera mitad del siglo XX en relación a la posible existencia de creencias órficas en Etruria.

En el período de entreguerras dos tendencias dispares se dan en los estudios: Por un lado una corriente impulsada por el incremento de los hallazgos arqueológicos, el gusto anticlásico que defienden las vanguardias artísticas y la inclusión de la Italia prerromana, y especialmente etrusca, en la construcción de una conciencia nacional “post-risorgimento”, que estudia y utiliza sus manifestaciones desde el punto de vista político, como expresión del “genio itálico” en una lectura actualizada del propio pasado, que tiende a alabar su originalidad y a borrar sus tan repetidas diferencias<sup>165</sup>.

Junto a ella conviven, en los años veinte y treinta, visiones que supeditan el “genio” etrusco a agentes exteriores y principalmente griegos, como la visión positivista clásica de Pericle Ducati, seguidor de las líneas de Brizio y Carducci, con sus estudios basados en una lógica enumerativa; las posturas ciertamente menos conformistas, de Carlo Albizzati o Silvio Ferri<sup>166</sup>; y una tercera vía que intenta superar la reactualización del modelo de Winckelmann, como la seguida por Bianchi

---

<sup>163</sup> A pesar de los intentos anteriores, por ejemplo de Lanzi por superar la articulación disciplinar de la etruscología (*cf. Supra*)

<sup>164</sup> 1908

<sup>165</sup> Esta utilización de lo etrusco en el discurso ideológico de la identidad nacional por Cutrera o Della Seta no está directamente ligado a su utilización por el fascismo, ya que si bien coexisten, el primero se desarrolla con anterioridad (Harari, 2012: 406-407)

<sup>166</sup> Sobre el tema *cf.* Harari, 2012.

Bandinelli, que en 1942 zanjará el debate sobre la originalidad del arte y la sociedad etrusca, lastrando los estudios durante décadas, al defender en sentido metafórico que el polo lingüístico del arte antiguo es griego y el resto mero dialecto<sup>167</sup>.

La influencia de estas dos corrientes estará presente en las visiones que de la ideología funeraria se desarrollan durante el siglo XX, aunque en construcciones no siempre coherentes. Es el caso del volumen de Giglioli<sup>168</sup> sobre la *Storia delle Religioni*, y dedicado a los etruscos, donde ambas se muestran a través de una contradicción<sup>169</sup> de fondo, que reconoce, por un lado, la dependencia cultural y religiosa etrusca respecto a Grecia; pero que reafirma, por otro, el carácter nacional y original de esas representaciones.

El tema del infierno etrusco y el tipo especial de creencias funerarias que parecen mostrar las representaciones de demonios a ellos vinculados centrará gran parte del debate crítico en relación a la ideología funeraria durante la primera mitad del siglo XX.

Ducati considera que las lúgubres y tristes representaciones del más allá son un claro ejemplo de la decadencia moral y nacional de los etruscos en la época de la romanización. Una idea similar a la que se encuentra en Poulsen<sup>170</sup> cuando analizando las pinturas tumbales etruscas de época helenística y tardo-clásica, señala que su tono melancólico y tenebroso es manifestación plástica del estado de ánimo de una civilización que ve el declive político y económico de sus ciudades<sup>171</sup>.

Un año antes, en 1921, Weege había defendido que, la introducción y adopción de creencias órfico pitagóricas en Etruria, visibles en la tumba del Cardinale y que hacía extensible a otros pueblos itálicos<sup>172</sup>, estaban en la base de

---

<sup>167</sup> Para una visión genérica sobre este asunto cf. Torelli, 2000.

<sup>168</sup> 1944

<sup>169</sup> Contradicción ya señalada por Domenici (2009: 16).

<sup>170</sup> 1922

<sup>171</sup> Una visión que ha perdurado hasta época relativamente reciente, como cuando Böethius Ward asimila esta visión negativa que impera en época helenística, con las para él lúgubres tumbas helenísticas (1970: 81-82; también en Bonfante, donde el triste e inseguro más allá de época helenística contrasta con el lugar de felicidad arcaico (1990: 160)

<sup>172</sup> "Dass die orphic-pythagoreische Lehre, vor allem ihr die Seelenwanderung betreffender Teil und die damit zusammenhängenden Reinigungsvorschriften der wahrscheinlich durch den mathematischen Geist des Pythagoras in die Lehre gebrachte Symbolismus der geraden und ungeraden Zahlen und so manches andere von Unteritalien aus, wo die bedeutendsten Vertreter lebten, einen mächtigen Einfluss auf die Völker des alten Italien ausgeübt hat, wissen wir". (1921: 25).

este cambio de ideología reflejado en los programas figurativos. Una idea que ya había defendido Furtwängler<sup>173</sup> reconociendo escenas que aludirían a la metempsicosis en las gemas etruscas del siglo V a.C. Comenzará entonces un debate, en el que sus ideas serán duramente criticadas por Van Essen<sup>174</sup>, quien niega cualquier tipo de influencia órfica en las creencias ultramundanas etruscas, así como la existencia de un infierno etrusco, aunque se muestra cauto sobre la representación de torturas que de haber existido serían de raigambre griega. Idea que luego apoyaran Pallottino o Messerschmidt<sup>175</sup> y que será retomada de manera tardía por Blázquez<sup>176</sup>.

Esta idea de los castigos y de los torturados, ya había sido criticada en 1922 por Bulle<sup>177</sup>, quien atacaba la mala interpretación de la Tumba Tartaglia en la que no veía representado ningún infierno etrusco. Una idea en la que será seguido por Randall-MacIver<sup>178</sup>, si bien este no negará del todo la idea de los castigos en la tumba del Cardinale. A partir de este momento el paulatino, aunque no total, abandono de la idea de los infiernos y de los castigos trajo por un lado una revalorización de las escenas del más allá feliz, pero al mismo tiempo, por otro, la desacralización de muchos esquemas iconográficos. El estudio de Romanelli sobre la tumba della Caccia y de la Pesca<sup>179</sup> es representativo de esta corriente que a raíz de la defenestración de la idea del infierno etrusco, ve en las representaciones de las tumbas, los gozos y placeres que el difunto había disfrutado en la vida<sup>180</sup>, y deja de lado cualquier interpretación simbólica que relacione las representaciones con el más allá. Una idea que aunque ya había sido mencionada con anterioridad, se afianza a partir de esta época y se mantiene hasta el siglo XXI<sup>181</sup>.

Por otro lado la aparente contradicción entre la ausencia de un infierno etrusco y demonios amenazantes que en ocasiones parecían atacar a los difuntos,

---

<sup>173</sup> 1900: III, 203, 254.

<sup>174</sup> 1927

<sup>175</sup> Sobre la tumba del Orco: "Eine Interpretation aus orphischen Ideen heraus ist also weder möglich noch notwendig" (Messerschmidt, 1929: 28).

<sup>176</sup> 1965

<sup>177</sup> 1922: 692.

<sup>178</sup> 1927

<sup>179</sup> 1938: 15-18.

<sup>180</sup> O en su defecto representaciones reales del banquete fúnebre.

<sup>181</sup> Como por ejemplo en referencia a las representaciones de la tumba della Caccia y de la Pesca (Gilotta, 2007: 61)

será tratada por De Ruyt<sup>182</sup> que concluirá señalando como el tratamiento rudo que los demonios infringen a los muertos debe ser entendido como manifestación simbólica de la concepción etrusca en lo ineludible e inesperado de la muerte. Idea en la que será secundada también por Neppi Modona<sup>183</sup>, y que no hace sino retomar transformada la vieja noción del pesimismo y miedo ante la muerte; y con la que entroncan también otras propuestas como las de Laviosa<sup>184</sup> que ve en las escenas de sangre imágenes de la ineluctabilidad de la muerte querida por el destino, o mucho más tardías como las de la *mors acerba* defendida por Steurnagel a finales de siglo<sup>185</sup>.

A finales de la década de los años veinte, novedosos son los estudios de Messerschmidt, quien llama la atención sobre la importancia de un estudio comprensivo de la tumba, que tenga en cuenta su arquitectura y cambios estructurales como medio por el que se puede llegar a conocer la evolución de las creencias funerarias<sup>186</sup>. A pesar de las erróneas conclusiones a las que llega, en el caso de la tumba del Cardinale, donde la existencia de dos frisos superpuestos le hace creer que la idea de la muerte atroz e inexorable es más reciente que la del viaje al más allá en cortejo triunfal; lo cierto es que las posibilidades de estudio que se abren con esta perspectiva siguen siendo utilizadas hoy<sup>187</sup>.

Destacable es también, en 1934 De Ruyt publica la primera monografía de un demonio etrusco<sup>188</sup>, en el que el autor analiza las principales representaciones de Charun en el arte etrusco, desde una perspectiva en la que incide en la idea de la muerte raptora, que ya antes había sido sostenida de manera recurrente; y donde su asociación entre el Charun etrusco y las divinidades babilónicas<sup>189</sup>, se encuadra en una serie de trabajos sobre el plano religioso influidos por la idea de la etnogénesis oriental de los etruscos, como el de Clemen<sup>190</sup> que busca relaciones entre la religión etrusca y el próximo oriente; o la vinculación de Culsans con divinidades hititas

---

<sup>182</sup> 1934 : 202.

<sup>183</sup> 1926: 223 -224.

<sup>184</sup> 1964

<sup>185</sup> 1998: 141-144.

<sup>186</sup> 1928: 129.

<sup>187</sup> Los estudios de Franzoni son un ejemplo claro (2012)

<sup>188</sup> Charun, Demon étrusque de la mort.

<sup>189</sup> 1934, y convenientemente desechado por Banti, 1934.

<sup>190</sup> 1936

llevada a cabo por Devoto<sup>191</sup>. Una tendencia, que a pesar de retomar viejas cuestiones etnográficas en relación a los etruscos, seguirá en las décadas siguientes como muestra el análisis de Weinstock de la cosmología etrusca en base a las referencias de Marciano Capella, y que considera de origen o influencia oriental la división de las esferas celestes<sup>192</sup>; los estudios de Briquel acerca del parecido de la idea etrusca de supervivencia del alma a las creencias egipcias<sup>193</sup> o de Akerström en lo referente a la pintura funeraria<sup>194</sup>

En los años cuarenta el nacimiento de una verdadera disciplina histórica definible como etruscología, en sentido contemporáneo, como especialidad autosuficiente y metodológicamente transversal, madurará a través de la actitud de Massimo Pallottino, y de sus alumnos, tanto en el campo universitario como de la investigación. De todos modos, si bien en 1945, la publicación de *Origine degli Etruschi* había acabado con la cuestión etnográfica<sup>195</sup>; y con su gran monografía sobre la ciudad de Tarquinia<sup>196</sup>, el autor aportaba interesantes argumentos sobre la evolución de la cámara tumbal, la disgregación del repertorio iconográfico, la cronología<sup>197</sup> o la imposibilidad de lograr, con los monumentos conservados, describir la evolución de la pintura etrusca de manera continua hasta el final de la producción<sup>198</sup>; sus aportaciones a las creencias ultramundanas no supusieron una gran renovación. En *Etruscologia* su obra de mayor difusión y publicada en 1942, defiende la coexistencia de dos ideas: una antigua que preveía la morada del difunto en la sepultura y una nueva de origen griego basada en la transmigración del alma a un más allá de origen homérico, de raigambre claramente decimonónica. En la

---

<sup>191</sup> 1933

<sup>192</sup> 1946

<sup>193</sup> 1985:268.

<sup>194</sup> En este sentido el autor defiende las múltiples influencias de las que deriva el arte etrusco, especialmente orientales, aunque bajo una apariencia griega: "Etruscan art is derived from many sources, old and new are interwoven or remodelled to fit a new context, whereupon the whole is presented in a Greek dress." (1981: 7)

<sup>195</sup> Aunque siguiese presente en el fondo de muchas discusiones.

<sup>196</sup> Pallottino, 1937

<sup>197</sup> El problema cronológico, hasta ese momento marcado por la oposición entre Messerschmidt y Cultrera, es abordado desde una perspectiva que se ha demostrado errónea, pues la aparición de inscripciones en latín en ciertos sepulcros no marca su uso continuado en época más reciente, sino la ocupación por individuos en época tardía no pertenecientes al núcleo original de la familia Franzoni, 2011: 362-363, n.13)

<sup>198</sup> Hoy se tiene claro que en la misma época diferentes estilos pueden convivir y no es posible estudiar una evolución únicamente en base a criterios estilísticos.

misma época, esta doble creencia será considerada por Grenier en *Les religions étrusque et romaine*<sup>199</sup>, como la prueba de la existencia de una doble alma, dentro de una idea que considera el más allá etrusco profundamente diferente del griego y basado en creencias autóctonas mucho más antiguas y tenebrosas. Una idea que posteriormente será retomada también por Pfiffig<sup>200</sup>. La influencia griega, también en el plano estilístico será tratada en ambiente funerario por Hanfmann<sup>201</sup>, que revelará a través de sus estudios de urnas y sarcófagos la influencia sobre ellos de numerosas obras del primer helenismo, lo que incidirá una vez más en una visión de las creencias funerarias helenísticas de marcada impronta griega.

En los años cincuenta es destacable la actividad de la Fundación Lerici y el descubrimiento de nuevas tumbas pintadas en Tarquinia. Comienza a señalarse el problema de la periferia y de las relaciones entre el arte etrusco y griego desde una perspectiva de *koiné* helenística, que influirá en el mantenimiento de la idea que la cultura material y la iconografía fueron las transmisoras unidireccionales de las creencias escatológicas griegas a Etruria y que el más allá etrusco fue remodelado, especialmente en época helenística debido a esta influencia. Es el caso de análisis como el de Cagiano de Azevedo<sup>202</sup> que al considerar algunas tumbas de Tarquinia, respalda la participación de artesanos griegos en algunas de las pinturas, como explicación para la ideología detrás de las representaciones; o como las pocas líneas dedicadas en *Liber Pater*<sup>203</sup> al dionisismo etrusco y a su valencia misteriosa y funeraria, que defiende la idea de que los etruscos entraron en contacto con el dionisismo como religión salvífica únicamente a través de los vasos griegos. Heurgon<sup>204</sup>, en la misma época hace extensible la influencia griega a los rituales funerarios etruscos, un hecho que cree especialmente visible, en el elogio fúnebre del sarcófago de Laris Pulenas.

En el campo de los estudios iconográficos, la monografía de Herbig<sup>205</sup> sobre los sarcófagos etruscos ofrece un corpus indispensable de estudio iconológico,

---

<sup>199</sup> 1948: 56-58.

<sup>200</sup> 1975.

<sup>201</sup> 1945.

<sup>202</sup> 1959

<sup>203</sup> Bruhl, 1953

<sup>204</sup> 1957.

<sup>205</sup> 1952

aunque pocas ideas innovadoras, más allá de reafirmarse en la ausencia de una creencia en el infierno entre los etruscos, que el mismo califica de cuento de hadas<sup>206</sup>. Por el contrario, el problema de la existencia de un retrato etrusco, tratada por Bloch<sup>207</sup>, se retrotrae en esta época hasta las representaciones de los canopos etruscos, que son vistos como verdaderas imágenes reales del muerto, dentro de una perspectiva diferente a la anterior y que intenta resaltar el origen itálico del arte etrusco. No será hasta el estudio de Gempeler <sup>208</sup> que se demuestre de manera fehaciente que se trata de tipos idealizados, lo que influirá de manera decisiva en la opinión sobre el carácter celebrativo de los programas funerarios etruscos, y sobre la concepción subyacente a las representaciones del muerto.

La controversia en torno a la influencia ideológica griega en relación a la transmisión y aceptación de la iconografía griega en Etruria domina el debate historiográfico de los años sesenta, entre aquellos que reconocen un conocimiento y uso consciente de la carga ideológica ligada a los diferentes programas figurativos tomados por los etruscos<sup>209</sup>, y los que hablan de un uso banalizado, mayormente decorativo y en todo caso en posesión de unos pocos<sup>210</sup>. Un debate que llega hasta bien entrada la década de los años ochenta<sup>211</sup>. Se trata, en todo caso, de una discusión de matriz decimonónica, en la que Grecia se convierte nuevamente, en clave exegética de los monumentos y la ideología etrusca<sup>212</sup>. El conocimiento de la carga ideológica de los motivos helenos por parte etrusca está hoy aceptada mayoritariamente<sup>213</sup>, al igual que la aportación de Camporeale en cuanto a la

---

<sup>206</sup> Herbig, 1954: 326, Idea que llega hasta nosotros F. Graf, in: The new Pauly 5 (1998) 898 S. V. Afterlife: "*The Etruscan civilization knew originally a far cruel underworld*"

<sup>207</sup> 1955: 101-102

<sup>208</sup> 1974.

<sup>209</sup> Hampe y Simon, utilizan las fuentes literarias (básicamente Homero y los poemas cíclicos), para interpretar los diferentes motivos iconográficos (1964) en un estudio fuertemente contestado por Camporeale, quien señala la ausencia en Etruria de los dos elementos (figurativo y literario) que encontramos en ámbito griego; aceptando que las representaciones han de ser entendidas dentro del contexto histórico y artístico en el que surgen, critica sin embargo el uso de las anomalías, como fuente explicativa de la reformulación del mito y de sus valencias simbólicas por parte de los etruscos, y las considera, junto a otros muchos elementos simples banalizaciones carentes de significado (1964).

<sup>210</sup> Camporeale, 1964; 1965; 1968; 1969; Colonna, 1979, 1985b

<sup>211</sup> Jannot, 1984 defenderá la banalización etrusca del mito griego desde una perspectiva funcionalista adaptada al contexto etrusco, como en el caso del mito de Acteón que considera imagen sustitutiva.

<sup>212</sup> Como acertadamente señala Domenici (2009: 19-20)

<sup>213</sup> Menichetti, lo estudia de manera amplia y explicando la relación entre la adopción del mito y su uso en relación a la ideología política y social ya desde el siglo VII a.C. (1998). A partir del siglo VII-VI la adopción del mito se produce dentro de un sistema de valores aristocráticos preexistentes en los que con un conocimiento de los significados originales, otros nuevos se añaden o reformulan. Esta adopción se



señalización de errores o diferencias respecto al mito griego, que han demostrado ser un caudal importante de conocimiento<sup>214</sup>.

En el plano funerario se desarrollan acercamientos a la esfera funeraria como los de Heurgon<sup>215</sup> que desde una perspectiva cercana a la historia social de Mazarino<sup>216</sup> estudia la muerte como un aspecto más de la vida social y personal etrusca. También se dan intentos, desde una perspectiva de sociología estructuralista, como los de Mansuelli<sup>217</sup> que consideran gran parte de los ciclos figurativos de las tumbas como representaciones conmemorativas, que inciden en mostrar la memoria social del muerto.

A partir de los años setenta se incrementan los estudios de la Arqueología de la muerte, entendida como instrumento de descodificación de la sociedad<sup>218</sup>, y apta por lo tanto para mostrar la relación entre la comunidad de los vivos y de los muertos, aunque de manera siempre mediada, y que redundan positivamente en el estudio de necrópolis enteras y de sus imágenes<sup>219</sup>.

También los estudios iconológicos de Massa Pairault<sup>220</sup>, en la misma línea interpretativa de Hampe y Simon (1963) o Krauskopf (1974) defienden la interrelación entre los usos y reinterpretaciones conscientes de los programas figurativos helenos y la ideología política y social, pero dejan de lado sin embargo otras cuestiones ideológicas en relación al más allá etrusco. El método iconológico seguido por Massa-Parault será duramente criticado por parte de Cristofani<sup>221</sup>, que señala la necesidad de llevarlo a cabo según un sólido método heurístico que tuviese en cuenta los diferentes materiales, el destino y contexto de los objetos evitando un

---

encuentra íntimamente ligado a la restructuración de las poleis arcaicas, como parece señalar la importancia dada a la metis del héroe, tan divergente del poder aristocrático anterior.

<sup>214</sup> Además "Irrtümer mitologici esistono anche nell'arte greca (...); eppure nessuno ha parlato, per questo, di banalizzazioni da parte greca del mito; e significativamente tutt'oggi, nell'analizzare immagini greche, tendiamo a comprenderle sotto la comoda etichetta della nuova versione del mito ciò che nell'arte etrusca verrebbe ritenuto un errore" (Domenici, 2009: 20)

<sup>215</sup> 1961

<sup>216</sup> 1957

<sup>217</sup> 1968

<sup>218</sup> Binford, 1971

<sup>219</sup> Un tema que en la década siguiente será especialmente tratado por D'Agostino, 1985

<sup>220</sup> 1972 ; 1985c.

<sup>221</sup> 1985. En especial en lo relativo a los trabajos de Massa-Pairault

análisis manualístico y de repertorio que viese en todas las representaciones las manifestaciones de unas clases profundamente imbuidas del helenismo.

Se produce no obstante en los trabajos de Massa-Pairault, una revalorización del período helenístico como etapa trascendental de formación de la identidad de los pueblos itálicos, frente a la idea de decadencia existente hasta ese momento. Se defiende la idea de la recuperación de las tradiciones locales en esa época, también en el mundo funerario, aunque en función de una intencionalidad política de pervivencia aristocrática y cultural, frente al avance romano. La melancolía y lo horrible de las escenas siguen interpretándose bien como referencia al momento de la muerte, entendida como pérdida y separación<sup>222</sup>, bien en relación con el momento crítico de la historia etrusca, que va perdiendo su independencia, pero en ambos casos como una reacción al momento histórico que refleja una mayor preocupación por el destino individual. La inestabilidad de la época y el pesimismo explicarían así mismo los cambios en la ideología y en las representaciones funerarias<sup>223</sup>, y estarían también en la base de la expansión de cultos pitagóricos y órficos<sup>224</sup>.

En el plano de los estudios religiosos el hito marcado por la publicación de *Religio Etrusca* de Pfiffig<sup>225</sup>, primera gran síntesis de religión etrusca desde la de Grenier y los trabajos de Clemen, no ofrece sin embargo grandes novedades en el aspecto funerario: presenta una clara predilección por la influencia griega en el fondo de las creencias, y mantiene la existencia de dos almas para conciliar la teoría de la supervivencia en la sepultura con la del viaje.

A finales de la década, comienza la revalorización sistemática de otros fenómenos religiosos como el dionisismo con los trabajos de Cristofani y Martelli<sup>226</sup>, que continuaran con la sistemática puesta a punto del tema por Colonna en 1991 y proseguirá en años más recientes con estudios sobre aspectos locales del culto a

---

<sup>222</sup> Moretti, 1974: 12. Habla de como en la época helenística los cambios estructurales de las tumbas están reflejando una problemática dolorosa de la relación entre el hombre y la muerte y los horrores de la ultratumba adquieren tintes dramático; sobre esta idea tb. Toynbee, 1993 (1971): 4-5

<sup>223</sup> Una idea que encuentra continuidad en : Krauskopf, 1987: 11-12, n. 1; 2006: 73; Roncalli, 2000: 362; y que no está lejos de los cambios de las estructuras mentales que se producen en esta época argüido por Cristofani, 1989: 27

<sup>224</sup> Defendida por Krauskopf en 1987, quien en cierta manera retoma las ideas de Pensa (1977) sobre la influencia ejercida en este sentido por el Sur de Italia en Etruria.

<sup>225</sup> 1975

<sup>226</sup> 1978

Dioniso, como en el caso de Orvieto, Veio<sup>227</sup> o Cerveteri<sup>228</sup> o las valencias funerarias de la divinidad<sup>229</sup> El fenómeno dionisiaco en Etruria se redimensiona, integrándolo en la evolución ideológica y social del mundo etrusco, y en relación a otros cultos y divinidades autóctonas. En esta misma línea de redimensionar aspectos culturales y religiosos etruscos, se abren camino, las primeras reflexiones sobre los modelos de aculturación, la idea de la interpretatio etrusca del imaginario griego, o de refuncionalización del mismo<sup>230</sup>, que influirá sobre el modo de concebir la compleja construcción del más allá etrusco, y la interpretación a nivel ritual de muchas de sus representaciones<sup>231</sup>.

En el aspecto de la refuncionalización, interesante es un punto de vista desarrollado por Mansuelli<sup>232</sup> según el cual muchos de los elementos que reaparecen en época helenística en las representaciones funerarias y que habían sido considerados banalizaciones, en realidad constituyen la plasmación plástica de antiguas creencias que reflorecen en relación al contacto con el mundo griego, pero también por la toma de conciencia de clases que hasta ese momento carecían de representatividad política. No se ha de excluir en estas nuevas tendencias un fondo popular, aunque se asista a la reafirmación continuada de los conceptos gentilicios: por ejemplo, en los cortejos de los difuntos de la pintura tardo-etrusca o en otras escenas de la temática de los sarcófagos aparecen los nombres y el cursus de algunos personajes, cada vez de manera más insistente. Reintroduce el autor también la idea del viaje peligroso en el que el difunto encuentra seres espantosos que le aterrizan o lo alejan de su meta, y que hallará un ulterior desarrollo en los trabajos de Bonamici<sup>233</sup> entre otros con una reinterpretación en clave heroizante de estos encuentros.

Finalmente, fundamentales en esta época son las revisiones críticas de Cristofani<sup>234</sup> sobre la pintura helenística, en especial en lo referente a la tumba del

---

<sup>227</sup> Colonna-Maras, 2006; Para Orvieto: Stopponi, 2003.

<sup>228</sup> Bellelli, 2008.

<sup>229</sup> Cerchiai, 2007b; Pizzirani, 2009; 2010; 2011

<sup>230</sup> Idea que luego será retomada por Van der Meer (1995)

<sup>231</sup> Cristofani, 1989: 27; Torelli, 1999; Prayon, 2004: 45; Weber Lehman, 2012.

<sup>232</sup> 1974

<sup>233</sup> 2005 ; 2006

<sup>234</sup> 1971

Tifone, a partir de un análisis comprehensivo de los elementos arqueológicos, programas decorativos, epigráficos y prosopográficos, aunque erróneos en cuanto a la cronología baja del monumento y en el estudio aislado de los motivos, que sigue la línea de Pallottino. Es el caso de su opinión sobre las figuras demoniacas en la procesión de la tumba del Convegno, que hipotiza fueron añadidas de manera posterior a un ciclo celebrativo de origen urbano. Pero que no tiene en cuenta como Massa Pairault ha señalado<sup>235</sup> que una iconografía concreta es variada y se revitaliza dependiendo del contexto, cargándose de valor semántico diferente en los distintos ambientes.

En los años ochenta se vuelve exitoso, bajo el impulso del historicismo y del marxismo, un acercamiento de tipo sociológico, que renueva especialmente los análisis iconográficos<sup>236</sup>, y el acercamiento de historia de las religiones, especialmente de la escuela francesa, marcando el inicio de un aumento cuantitativo y cualitativo importante de los estudios sobre la ideología funeraria.

Desde una óptica iconológica, derivada de la sicología de la cultura y la antropología estructural, Cerchiai y D'Agostino<sup>237</sup> desarrollaron una exploración sistemática de muchas de las imágenes etruscas de época arcaica, en especial en relación a la ideología funeraria, analizando los criterios de selección y de relaboración del imaginario figurativo, siguiendo un sentido no étnico de cultura<sup>238</sup>. A partir de sus trabajos la recepción y relaboración consciente del sistema figurativo griego por parte de los etruscos se entienden no como un proceso de asimilación, sino de diálogo entre dos culturas diferentes, pero afines.

Los estudios de D'agostino son también base esencial para que se empiece a debatir la pertinencia de las representaciones al mundo de los vivos o de los muertos, y se reafirme la época helenística como el momento en el que las representaciones comienzan a figurar de manera generalizada y persistente el interior del mundo de los muertos. Es en sus obras donde se considera de manera

---

<sup>235</sup> 2007: 178

<sup>236</sup> Pero también otro tipo de estudios como los que por medio de análisis cuantitativos de aspectos particulares de las tumbas realizó Nielsen, en relación a la estructura social y el rol de la mujer, y que resultan tangenciales a este trabajo (1989c)

<sup>237</sup> D'Agostino, 1982, 1983.

<sup>238</sup> Domenici cita a este respecto a Hall y su definición de etnicidad como un fenómeno social más que biológico y definido por unos límites contruidos subjetivamente a través de símbolos (2009: 30).

cierta el siglo IV a.C. como el momento en el que se produce la reafirmación de la idea de la gens y de la continuidad familiar tras la muerte<sup>239</sup> o donde comienzan las teorías que consideran las pinturas tumbales una simulación de la realidad donde se inserta la imagen del difunto, y no un elemento decorativo o evocativo<sup>240</sup>.

Contemporáneamente Torelli, denunciará a través de un acercamiento diacrónico a la fenomenología religiosa el límite reconstructivo de la literatura griega o latina para el conocimiento de los etruscos<sup>241</sup>. También dará importancia desde un punto de vista histórico a las tradiciones locales, y a la propia religión etrusca, extrayéndola de consideraciones de tipo atemporal o anhistórico. En esta visión histórica de la religión, el momento de la helenización del panteón y de la antropomorfización de las divinidades a lo largo del s. VII a.C.; le seguiría en el s. IV a.C. un proceso de revitalización indígena, bien visible en la inclusión generalizada de los demonios, y otras figuras propiamente etruscas en el arte sepulcral, que comienzan a aparecer en la segunda mitad del siglo V a.C., como consecuencia del conflicto entre la emergente clase media y la oligarquía preexistente. Aunque elementos de etapas anteriores como las Lasa o el demon con cabeza de lobo serían aún reconocibles en época helenística<sup>242</sup>.

Para otros autores el problema ha de ser abordado también desde una perspectiva estructuralista, señalando que a ciertos espacios le corresponden ciertos estilos. Según este criterio<sup>243</sup>, que considera las razones para selección de uno u otro estilo pictórico en base a diferentes cuestiones sociales, ideológicas y espaciales, las tumbas más tardías, de los *homines novi* estarían caracterizadas por un estilo nacional, que requiere también de unos temas específicos y que preanuncia el arte plebeyo.

---

<sup>239</sup> Rouveret, 1988: 216

<sup>240</sup> Cherici, 1995: 123.

<sup>241</sup> 1986. Algo perfectamente aplicable a la esfera de la ideología funeraria.

<sup>242</sup> De todas formas en un claro intento sincrético, Torelli defiende las influencias orientales y griegas primero; y órfico-pitagóricas después, como motores principales de las transformaciones de la visión etrusca del más allá. (1997)

<sup>243</sup> Sobre este particular cf Harari, 1993; aunque se trata de un tema ya presente en Torelli, 1985: que reafirma la idea del falso trauma anibalico y que repropone la bipolaridad del arte de Bianchi Bandinelli retrotrayéndola al s. IV-III a.C. y ya presente en los trabajos de Cristofani (1978)

Paralelamente se dan los primeros intentos por leer las composiciones simétricas, las duplicaciones y los elementos no narrativos, no por medio de la superficialidad en la recepción y el empleo de principios sintáctico-compositivos, sino como portadoras de un significado o como parte de un montaje narrativo perfectamente coherente<sup>244</sup>. A pesar de todo, algunos autores como Holliway<sup>245</sup> continúan desde una visión estructuralista simplista vinculando los motivos funerarios de animales, como el de los hipocampos, a motivos apotropaicos de carácter genérico.

El congreso de Acquasparta de 1983 supone la relectura crítica de muchos de los problemas relativos a la cronología tumbal<sup>246</sup> con una crítica a la teoría del renacimiento artístico del siglo II a.C., en base a una relectura multidisciplinar de los datos arqueológicos, epigráficos y prosopográficos, y el alzamiento de gran parte de la cronología tumbal. Sus teorías fueron confrontadas por Cristofani y por P.E. Arias<sup>247</sup>, e ignoradas en gran parte por el catálogo de Steingraber sobre la pintura etrusca de 1984 que seguía la datación baja de la escuela alemana. Hoy son sin embargo aceptadas de manera generalizada, incluso por el propio Steingraber en su nueva monografía sobre la pintura etrusca del 2004. También en esta coyuntura, y gracias a Colonna<sup>248</sup>, las pequeñas tumbas helenísticas entran en el debate científico.

El descubrimiento en 1985, de la *tumba dei Demoni Azurri*<sup>249</sup> que muestra representaciones ciertas del interior del más allá a mediados del siglo V a.C., supondrá un verdadero vuelco en los estudios y tendrá como consecuencia nuevas visiones sobre las ideas entorno al abrupto cambio que hasta entonces se veía en la ideología etrusca del siglo IV a.C. Por un lado la importancia de la influencia griega en las creencias escatológicas etruscas de época etrusca se ve revalorizada<sup>250</sup>, pero al mismo tiempo otros estudios como los de Krauskopf<sup>251</sup> sobre los demonios y

---

<sup>244</sup> Harari, 1992; 1993

<sup>245</sup> 2006, pero que ya sostenía 20 años atrás en 1986

<sup>246</sup> Especialmente por parte de Colonna, que retomará el tema posteriormente (1993b; 2006)

<sup>247</sup>;Cristofani,1989: 608-611.

<sup>248</sup> 1985

<sup>249</sup> Cat P1

<sup>250</sup> Cataldi Dini, defiende que el más allá a partir del siglo V a.C. es una mezcla de dos ideologías de la muerte diferentes. La primera ligada a las representaciones simposiastas de edad arcaica y clásica y otra que será prevalente a partir del siglo IV a.C. con una visión del Hades inspirado en las nuevas doctrinas escatológicas etruscas. (1987: 41) una visión defendida también por Cristofani (1989: 29-31)

<sup>251</sup> 1987

divinidades infernales redimensionan esta importancia a nivel ideológico constatando la existencia de creencias similares en época arcaica y orientalizante.

Los nuevos estudios sobre la ideología funeraria y la religión etrusca en general, que comienzan en estos años, van a alterar notablemente la visión que del más allá etrusco se tenía<sup>252</sup>, aunque verán sus mayores frutos a partir de la década siguiente. Desde los años 90 y hasta la actualidad, el número de estudios que desde una óptica multidisciplinar han abordado los múltiples aspectos ligados a la ideología funeraria y las creencias se ha incrementado notablemente, como lo han hecho nuestros conocimientos desde el coloquio *Les étrusques les plus religieux des hommes* de 1992 en París, que constituyó la gran puesta en escena de los avances de la investigación que se habían desarrollado en el siglo anterior.

Destacables son desde entonces los estudios iconológicos, centrados en la relación entre representaciones y soportes, especialmente en lo referente al espacio tumbal y a su reinterpretación a través de los programas figurativos y viceversa<sup>253</sup>, que han permitido una nueva perspectiva en el valor significativo de los programas figurativos, en relación al ritual<sup>254</sup>, en una línea que ya comenzó a ser aplicada en algunos estudios exegéticos e iconológicos en los años 80 del pasado siglo<sup>255</sup> especialmente en referencia a la pintura funeraria etrusca. En la misma valorización de la relación entre espacio y decoración, como constructor de ideología es necesario citar los estudios de Roncalli<sup>256</sup> que determinan de manera clara la estructuración del paisaje liminal del más allá y de sus umbrales. Y en líneas similares las de Haumesser<sup>257</sup> sobre las tumbas a dos niveles y de Franzoni<sup>258</sup> sobre la pintura tumbal y sus significados.

Se han multiplicado también los estudios particulares, especialmente de tumbas individuales, que han demostrado la ocupación en diferentes fases de los

---

<sup>252</sup> Briquel, señala como en los últimos cincuenta años esta visión ha variado notablemente y como se ha pasado de considerar al más allá una simple visión duplicada de la felicidad terrena a un complejo sistema de caminos, transformaciones y peligros (1987: 263).

<sup>253</sup> Roncalli, 1990; 2001; 2014; Torelli, 1997; 2007 Massa-Pairault, 1985; 1992

<sup>254</sup> Weber Lehmann, 2012; Jansen, 2010; Lubtschansky, 2012; Brandt, 2014; 2014b.

<sup>255</sup> Lubtschansky, 2014: 243

<sup>256</sup> 1997; 1997b; 2001; 2003

<sup>257</sup> 2007

<sup>258</sup> 2011-2012

sepulcros y la existencia de programas figurativos no homogéneos en las tumbas más recientes<sup>259</sup>; o aspectos particulares de la iconología, como el análisis de las procesiones de magistrados o de encuentro con familiares premuertos<sup>260</sup>; y también, un nuevo impulso se ha dado, a la perspectiva social con la que Torelli aborda el desarrollo de la ideología funeraria, estrechamente ligada al devenir histórico del pueblo etrusco, con una serie de estudios de Naso<sup>261</sup> que analiza la arquitectura funeraria como demostración de los cambios en las formas sociales y en la evolución económica y política de Etruria.

Destacables son finalmente una serie de la última década, y especialmente importantes para el tema objeto de estudio.

De 2001 es el pormenorizado estudio de Steiner sobre el viaje al más allá en Etruria, donde la autora establece de manera exhaustiva los modelos de representación de estas escenas, sus características y modelos. Su interpretación de los motivos, se apoya demasiado en cuestiones estilísticas, en las que la autora pone el acento, para evitar la distorsión que una interpretación basada en textos griegos y latinos podría suponer. Sin embargo, su lectura, por comparación con los modelos griegos recae precisamente en interpretaciones que a veces son en exceso directas respecto a aquel, como cuando interpreta las escenas de *dextrarum iunctio* con despedidas.

Los estudios de Serra Ridgway aportan opiniones interesantes al retomar la crítica contra las ideas establecidas sobre el pesimismo etrusco ante la muerte y el cambio de creencias en el siglo IV a.C., pero haciéndolo desde un análisis cuanto menos discutible<sup>262</sup> que se centra únicamente en la pintura mural, y por lo tanto es necesariamente incompleto, y que además vuelve a caer, quizás inconscientemente en la idea del castigo en la ultratumba etrusca<sup>263</sup>

---

<sup>259</sup> Franzoni, 2011: 377; Peruzzi, 2007; Morandi, 1983

<sup>260</sup> Menzel; Naso, 2007; Haumesser, 2007; Vaccaro, 2011; Serra Ridgway, 2001; Prayon, 2004; Vincenti, 2004

<sup>261</sup> 2008

<sup>262</sup> "One solution is to look at the monuments with open eyes and (especially) open minds, leaving aside the prejudices derived from different cultures and ideologies, by they our own, or those of the later ancient authors on whom we too confidently rely" (2006: 128), lo que como punto de partida no estaría mal, si la autora se apoyase en algún tipo de metodología.

<sup>263</sup> Cuando al describir la tumba del Orco señala que la familia "having overcome the dangers of damnation (represented to the right of the entrance), had been (and will be) accepted to spend their eternal lives in the inner Kingdom" (sic) (2006: 131) con anterioridad también Serra Ridgway, 2000: 313.



Otras dos nuevas obras, que abordan de manera tangencial el estudio del más allá o de aspectos de la ideología funeraria ofrecen pocas innovaciones, pero son correctas en presentar un panorama reciente de las investigaciones: Nancy de Grummond, intenta en *Etruscan Myths, Sacred History and Legends*<sup>264</sup> analizar la mitología etrusca desde una perspectiva que obviando en la medida de lo posible el componente griego intenta adentrarse en el sustrato etrusco. Su análisis de la ultratumba etrusca ofrece un panorama general correcto, aunque igualmente imbuido por ideas superadas como la de la enorme dedicación de los etruscos a la muerte. Del mismo año, es *The Religion of the Etruscans*, de Nancy de Grummond y Erika Simon, donde Krauskopf ofrece un conciso pero correcto panorama del más allá, aunque sin grandes innovaciones.

A finales del 2014 con motivo de la muestra del Museo della Storia di Bologna: *Il viaggio oltre la vita. Gli etruschi e l'Aldilà tra capolavori e realtà virtuale* se publicó un catálogo editado por Sassatelli y Russo Tagliente, que de manera desigual ofrece una panorámica sobre diversos aspectos de las creencias etruscas sobre el más allá, aunque en exceso genéricas, y en ocasiones recayendo en viejas opiniones, ya superadas. De todas formas, como la afirmación contundente de Colonna en contra de una forma estable de supervivencia del muerto en la tumba durante la época helenística<sup>265</sup>, parecen desterrar de manera oficial ideas sobre el más allá largamente sostenidas.

El camino a recorrer aún es largo, pero el interés en el tema que demuestran todos estos estudios, resulta al mismo tiempo alentador.

---

<sup>264</sup> 2006

<sup>265</sup> 2014:28

### 3. UNA VISIÓN LEJANA Y CERCANA DEL ALLENDE

#### Características mentales y físicas del espacio ultramundano



Fig.. II

En un sarcófago de Vulci (Fig. II) del último cuarto del s. IV a.C.<sup>266</sup>, que representa una amazonomaquia, un demon alado que parece observar la lucha, emerge tras un halo nuboso, que hace descender con las manos, mientras rasga el velo que separa dos espacios diferentes, poniendo así en contacto dos realidades separadas, pero convergentes: la poblada por los hombres y aquella que habitan entidades divinas o demonicas.

El espacio, pero también el tiempo, íntimamente relacionados con lo sagrado y la esfera religiosa en el pensamiento etrusco<sup>267</sup>, sirven para establecer los límites, a la vez reales y simbólicos<sup>268</sup>, que estructuran el cosmos etrusco. Ubicar el más allá dentro de estas coordenadas físicas y mentales, que organizan el mundo natural<sup>269</sup> y sobrenatural, es premisa fundamental para encarar su estudio y el de la ideología funeraria. En la mentalidad etrusca las esferas tangible e intangible constituyen

---

<sup>266</sup> Cat S23. Fig. II

<sup>267</sup> Para el espacio cf. Edlund Berry 2006; Briquel, 2008; Para el espacio y también para el tiempo: cf. Di Fazio, 2012.

<sup>268</sup> Los límites "Boundaries and physical demarcation of space were held in high regard by Etruscans, both physically and metaphorically" (Haynes, 2000: 382-384) y lo mismo puede sin duda afirmarse del tiempo. Dos elementos estrechamente relacionados pero autónomos en todas las culturas (Fabian, 1983).

<sup>269</sup> Entendido aquí como el espacio que habitan los hombres, frente al sobrenatural que habitan los dioses y otras criaturas relacionadas con lo divino en diferente grado.

realidades físicas y conceptuales diferentes, pero contiguas e interrelacionadas<sup>270</sup>, dentro de una estructura cósmica<sup>271</sup> racionalmente organizada<sup>272</sup> y regida por las potencias divinas<sup>273</sup>, que junto con otros seres pueden actuar en sus espacios, pero también transgredir o ayudar a traspasar sus límites .

Dentro de esta concepción del cosmos, el mundo de los muertos, concebido como espacio geográfico real y cognoscible<sup>274</sup>, tenía una ubicación física precisa<sup>275</sup>, proyectada según un doble eje direccional: de manera vertical en un espacio subterráneo y de manera horizontal, en un lugar lejano, al que se llega tras un largo viaje y que hay que situar seguramente en el occidente. Esta doble localización, bajo la forma de una convergencia umbilical de lo alto y de lo bajo, del este y del oeste parece acorde a una división del cosmos en niveles descendentes<sup>276</sup>, y al mismo tiempo con una vinculación del occidente con los *númenes* ctonios y aquellos ligados a la ultratumba, tal y como señala Marciano Capella al hablar de la división cósmica y de la repartición radial celeste, que se plasma de manera rectangular y según un

---

<sup>270</sup> Los etruscos diferenciaban entre *templa in caelo, in terra e subterra* (Varron, *LL, VII, 6: ab natura in caelo, ab auspiciis in terra, a similitudine sub terra*) lo que podría indicar una tripartición original del cosmos. Torelli, habla de simetrías cósmicas para indicar esta relación entre las diferentes realidades (1986: 162), que además se extiende a todos los elementos que las forman dado que la organización y la división del macrocosmos se refleja en los microcosmos. El mejor ejemplo, a este respecto, es la división del hígado de Piacenza, que en miniatura refleja el cosmos celeste (Van der Meer, 1987: 165-167).

<sup>271</sup> Unidad mística lo denomina Pallottino (1982: 256). Una concepción del mundo en el que sacro y profano están íntimamente relacionados: cf. Sannibale, 2012: 87

<sup>272</sup> En realidad como el cielo estaba dividido en sectores para comprender la posición de las moradas divinas, el *orbis terrarum* estaría también articulado según un sistema de coordenadas astronómicas basadas en esos puntos cardinales, sobre los cuales se organizaba un racional sistema de reparticiones. A diferencia del cielo, donde por las necesidades adivinatorias se produce una posterior subdivisión radial; en la tierra la ratio implica una multiplicación de los ejes orientados, que determinan la formación de subdivisiones rectangulares. (Maggiani; Simon, 2000: 156)

<sup>273</sup> Sobre la división en esferas y las potencias divinas. Maggiani; Simon, 2000: 145; también Weinstock, 1946;

<sup>274</sup> Infinidad de culturas de la antigüedad comparten este sentido geográfico táctil de la realidad ultramundana. Entre ellos los griegos (Balsez, 2003: 87). El carácter material del más allá es claro por ejemplo en Homero (Velasco López, 2001: 104)

<sup>275</sup> Tal y como presupone Maggiani: “possiamo presumere che ache per gli etruschi l’Aldilà ove migrano i morti, parte del più vasto “altrove” abitato anche dagli dèi, avesse tratti di concretezza tali da rendere tragitto e destinazione immaginabili e descrivibili: “paesaggio” (2014: 53)

<sup>276</sup> cf. Supra nota 253; Esta división, puede estar reflejada en la división de los Penates etruscos (Arn. *Adv. Nat.* III, 40; Macrobian. *Sat.* III, 168), sin entrar a valorar las posibles interpolaciones tardías Maggiani, quien cree en una base etrusca para esta división, añade que el cambio de orden en los dos últimos penates por parte de Arnobio, puede ser el resultado de las influencias griegas y orientales que habría sufrido la doctrina en época tardía, pero en esencia una partición similar de la esfera celeste parece verosímil entre los etruscos (1984: 65-69)

eje este-oeste sobre la tierra. Un ordenamiento que parece reafirmar también el hígado de Piacenza<sup>277</sup>. Y a esta doble localización se ajusta también la metáfora solar<sup>278</sup> de la muerte, especialmente relevante en la iconografía etrusca, como en las representaciones de Eos, y que aúna la proyección horizontal y vertical de la localización del más allá, con el viaje horizontal del sol en el cielo y su descenso vertical al ponerse<sup>279</sup>; así como con otros elementos reales y figurados que a continuación analizaremos.

La divergente noción geográfica del más allá, vertical y subterránea u horizontal y alejada, que emerge de estas consideraciones y que de otra forma podría parecer enfrentada y contradictoria, encuentra coherencia a nivel conceptual. El más allá como espacio geográfico tiene una doble ubicación que aunque incoherente a nivel real, no lo es tanto a nivel mental, ya que se conceptualiza como espacio de alteridad<sup>280</sup>. El más allá es un lugar extraño, lejano, perteneciente a ese “otro” presidido por la muerte y por lo tanto excluido del espacio habitado por los vivos, a los que está vedado el acceso, salvo en contadas ocasiones. Pero precisamente por esa pertenencia, la deformidad de sus rasgos se acentúa

---

<sup>277</sup> En esta repartición las regiones orientadas hacia el oriente son consideradas favorables y las dirigidas hacia el oeste desfavorables (Plinio, *Hist Nat.*, II, 55, 143). Marciano Capella (*Nupt. Philo. Et Merc. I*, 45-60). Así mismo el hígado de Piacenza dedica a los espíritus ctonios y ligados con la ultratumba la parte noroccidental. La orientación de Pallottino de la bóveda celeste en base al hígado de Piacenza, sigue siendo en gran parte válida hoy en día (1956). en la esfera celeste, y a pesar de que a partir de finales del s. VI a.C., la orientación de templos y tumbas parezca seguir un orientamiento basado en el plano urbano en época anterior en algunas regiones como en Caere, las tumbas muestran una preferencia por posicionarse en dirección noroeste, por lo que no parece descabellado pensar que una idea que asimilase occidente al inframundo pudiese subsistir. Prayon, 1975: 85; 1991: 1287

<sup>278</sup> Si hacemos caso de una sugerente interpretación de un exvoto de Portonaccio hecha por Marcatilli, que vincula esta idea del sol en occidente y en la ultratumba a la memoria homérica. Para el autor el sol interpretado como Rath y Suri, que representarían las dos manifestaciones teológicas del curso del sol (2011:78) y que pasa por el más allá a lo largo de la noche. Bajo esta perspectiva no sería descabellado pensar que Hercle en el templo de Veio era quizá divinidad de iniciación y de paso.

<sup>279</sup> En última instancia sobre este tema: Pizzirani, 2014: 73; para los vínculos entre la metáfora solar, la muerte y las iconografías del rapto. Cf. Capítulo III.

<sup>280</sup> La idea de mundos opuestos pero complementarios, tal y como la expresa para el mundo griego Vidal Naquet (1981: 21-35) hace que el hombre tome conciencia de su propia identidad, definiéndose por oposición y estableciendo una línea de separación entre lo que es propio y ajeno, entre este espacio de la vida, y aquel (el otro) de la muerte, que es la alteridad extrema. Una alteridad que de manera dramática, pero efectista Vernant describe como el “horror pavoroso de lo que es absolutamente otro, lo indecible, lo impensable, el puro caos” (1996: 16). Un espacio racionalizado, lejano pero a la vez cercano, y que resulta de todas formas inexplicable. Todas sus características sirven para definir el espacio de la muerte, de modo que sus rasgos sean contrarios a los del mundo de los vivos, pero al mismo tiempo hagan posible, dado el carácter liminal de sus bordes, una comunicación entre los dos, después y, ocasionalmente también, antes de la muerte.

respecto al contexto real<sup>281</sup> y no son aplicables las mismas normas que en el resto de la *oikoumene* y en el se operan características, geográficas y ambientales<sup>282</sup> que no son lógicas. Por un lado es un lugar lejano e inaccesible, por otro cercano y permeable. Así el viaje hacia el más allá, que todo difunto debe encarar se adecúa a la idea de lejanía que separa la sociedad de los muertos de la de los vivos, en una especie de acto apotropaico que apartándolos evita la intervención continua de los difuntos en los asuntos de los vivos<sup>283</sup>. Pero al mismo tiempo la continuidad geográfica que establecen los recorridos y vías terrestres o acuáticas que separan los dos espacios, los convierten en puntos cercanos de unión y de contacto. Del mismo modo que en determinados tiempos, como los de la muerte y los funerales, ambos ambientes, estructuralmente vinculados, se entremezclan, se relacionan y pueden afectar el uno al otro<sup>284</sup>; o al igual que determinados espacios como el mundus, vinculan el mundo de los muertos y el de los vivos<sup>285</sup>; o en el caso de las ceremonias que pueden afectar a uno y otro mundo y que demuestran un espacio permeable, cercano y lejano, visible e invisible al mismo tiempo. Una ambivalencia que también es visible en Grecia desde época homérica<sup>286</sup>

Los elementos reales y figurados relacionados con la muerte demuestran plenamente que esta doble conceptualización en la ubicación del más allá, subsiste entremezclada y sin aparentes contradicciones. Como espacio real, pero también imaginado sobre el que luego volveremos<sup>287</sup>, la tumba, su decoración y también su

---

<sup>281</sup> Campomacchia, 2012: 125.

<sup>282</sup> Paisajística en palabras de Roncalli (2014: 53) que ya señala esta precondition indispensable.

<sup>283</sup> De aquí surge la necesidad de regular todos los ritos de paso de la muerte, reinstaurando mediante acciones concretas el orden de la comunidad, roto por la pérdida de uno de sus integrantes

<sup>284</sup> Esta intercomunicación de espacios diferentes no solo se da en la esfera de la muerte, también entre el mundo de los dioses y de los hombres a través del sacrificio. Sobre las representaciones iconográficas de esta última toma de contacto cf. Dobrowolski, 1991. El autor señala además como héroes como Heracles o los Dióscuros son aptos para traspasar estos espacios liminales.

<sup>285</sup> Grenier (1948: 58) señala como el mundus es indicativo de una creencia en la subterrneidad del mundo de los muertos, y al mismo tiempo en como era tapiado por el lapis manalis para evitar el paso de un mundo a otro. Massa Pairault siguiendo a Servio (*Ad Aen* 10, 202), que ninguna urbe existe sin un mundus dedicado a las divinidades ctonias (1981: 132), lo que indica la presencia y cercanía de ambas esferas y la posibilidad de continúa comunicación.

<sup>286</sup> Cf. Ballabriga, 1986. En la Odisea el mundo de los muertos se sitúa en un lugar alejado en sentido horizontal y situado más allá del océano (Hom., *Od.* X, 508; XI, 13; XXIV, 11 y seguramente occidental Hom., *Od.* XI, 57), pero también en sentido vertical y subterráneo (Hom., *Il.* VII, 330; VIII, 13-14; XIX, 259. También en Hesiodo el Hades es subterráneo (*Theog.* 768-774; 850-853)

<sup>287</sup> Cf. Infra capítulo III

contenido, se convierten, en época helenística, en expresión privilegiada de esta alteridad de la muerte. En su interior, la relación establecida entre iconografía y espacio, entre imagen y soporte, valoriza el significado de los diferentes elementos que no son más que metáforas paradigmáticas que señalan la lejanía y la cercanía, la verticalidad y la horizontalidad que caracterizan al allende como lugar de alteridad y como espacio de la muerte. Es lugar de encuentro y de separación, espacio medio donde se entra en contacto con el mundo de los muertos, pero donde se produce también la ruptura de esa unión con el final de los rituales y la clausura del sepulcro<sup>288</sup>. Es el espacio donde las otras características del más allá, lo sombrío, lo húmedo, lo subterráneo, se entremezclan conformando la imagen arquetípica del allende, el lugar donde el concepto toma forma visiva a través de la estructura y la decoración, incluso de manera sinóptica y simbólica<sup>289</sup>. Estas concepciones se plasman perfectamente, por ejemplo en la tumba *dei Festoni*<sup>290</sup>, de manera quizá menos evidente que en otras tumbas, pero altamente significantes. Las paredes adornadas con escudos y guirnaldas podrían ser alusión a la cámara heroica donde transcurre el banquete eterno y estar figurada por lo tanto, como una mansión aristocrática en el más allá<sup>291</sup>, donde los elementos aluden a la virtud guerrera, que caracteriza al difunto desde el punto de vista social, pero que es al mismo tiempo forma abreviada que alude al recorrido que lleva a la apoteosis. Se trata de un más allá localizado de manera subterránea por su ubicación en la tumba, pero del que no es excluible la noción de lejanía, de espacio situado allende el mar, al que hacen alusión los erotes y los ghetoi que decoran la techumbre y que hacen alusión al paso y al espacio marino<sup>292</sup>.



Fig. II

<sup>288</sup> Para la idea de la tumba como espacio liminal cf. Capítulo III

<sup>289</sup> Las tumbas son en el sentido que señala por ejemplo Rouveret, lugares consagrados a la muerte en los que la decoración revela y entremezcla significados (1988).

<sup>290</sup> Cat P20

<sup>291</sup> Este tipo de decoración recuerda a las logias macedonias (Serra Ridgway, 2000)

<sup>292</sup> Harari, cree por el contrario y desde nuestro punto de vista erróneamente, que con este tipo de decoración se ha acabado la concepción de la tumba como espacio simbólico, y que se trata de una representación de tipo realista (2008b: 69)

Las referencias a esta doble ubicación, en la iconografía etrusca son numerosas, bien a través de demonios que emergen de la tierra en determinadas escenas<sup>293</sup> (Fig. III) y por lo tanto refiriéndose a una localización subterránea de su morada; bien a través de las escenas de viaje o animales marinos que aluden a una proyección horizontal para su localización<sup>294</sup> (Fig. IV)

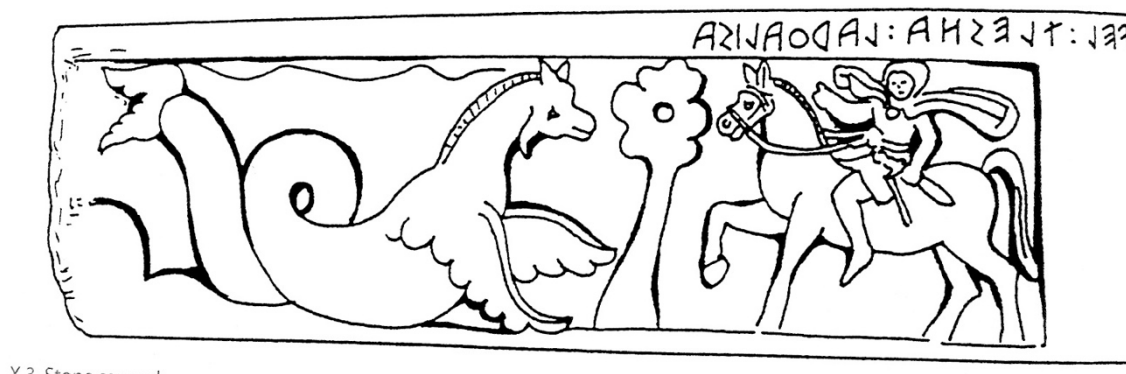


Fig. IV

El mar y las ondas marinas, son sin embargo las referencias más habituales en las representaciones y aúnan desde el punto de vista simbólico ambas nociones de cercanía y lejanía, verticalidad y horizontalidad. La relación entre el mar, el agua, las ondas marinas, y la muerte bien como metáfora, bien como límite, bien como espacio de superación y prueba<sup>295</sup> parece estar íntimamente establecido en el mundo etrusco<sup>296</sup>; quizás porque agua, y humedad están en Etruria investidas de una relación vinculada a lo sagrado y numinoso<sup>297</sup>, pero sobre todo porque en él encuentran acomodo las diferentes concepciones de la alteridad que se relacionan con la muerte. El mar como elemento simbólico, como condición ontológica<sup>298</sup>,

<sup>293</sup> Cat. U40

<sup>294</sup> El viaje terrestre o acuático, evidentemente es indicativo de una localización más allá de un curso de agua o de un trayecto terrestre, pero volveremos sobre ello al tratar el tema del viaje al más allá (cf. *Infra* capítulo III) Cat.U39

<sup>295</sup> Para el mar en el imaginario fúnebre de los etruscos: Pizzirani, 2014: 71-79; para el simbolismo del mar como lugar de tránsito cf. *Infra* capítulo III.

<sup>296</sup> Del mismo modo que las cuevas y otros espacios rocosos, o incluso la misma tumba constituyen por su oscuridad, humedad y vinculación con lo subterráneo puntos de acceso idóneos a ese mundo de la alteridad que representa la muerte.

<sup>297</sup> Relación del agua y las grutas sagradas en Etruria cf. Maggiani, 2003

<sup>298</sup> Pizzirani, 2007 : 263-264

representa lo que pertenece a la muerte de manera sintética, y adquiere pleno significado la idea liminal de ubicación regida por un eje vertical y horizontal. En primer lugar por la metáfora que iguala sumergirse en las aguas con el morir, y en segundo lugar por la concepción del mar como límite horizontal que separa el mundo del *aquende*, del *allende*. El mar, no solo es espacio de muerte, y purificación<sup>299</sup>, sino que como en la tumba de la “Caccia e Pesca”<sup>300</sup>, representa la experiencia supraracional de la muerte en la que el hombre se zambulle, comparable y por lo tanto vinculada a la erótica y la ebriedad del banquete<sup>301</sup>. Esta identificación será una de las más duraderas en Etruria, apareciendo en época arcaica en las paredes de las tumbas “dei Giocollieri”<sup>302</sup> o “degli Auguri”<sup>303</sup>, y llegando hasta época helenística<sup>304</sup>, donde ondas marinas recorren de manera incesante los espacios funerarios adornando cerámicas, sarcófagos, u otros monumentos como en el caso de las representadas sobre las puertas de la tumba François de Vulci y que no son alusión al viaje marino, sino símbolo que localiza el espacio tumbal en el ultramundo. Sus vínculos con la simbología del banquete a través de la relación establecida ya en Homero entre vino y agua, o con el dionisismo<sup>305</sup> refuerzan además el carácter funerario del mar, y su representación como espacio que señala la alteridad del *allende*, situado en algún lugar más allá de sus profundidades.

La ambivalencia entre lejano y cercano, entre mundo de allí y de acá, cuyas imágenes se entremezclan a nivel más conceptual y menos estrictamente real, impone, sin embargo, una ambigüedad no sin implicaciones adicionales en la lectura de la iconografía funeraria; dado que representaciones en apariencia pertenecientes

---

<sup>299</sup> El agua es elemento purificador que limpia todo aquello que afecte o se salga de la vida ordinaria (Burkert, 1985: 79) al menos en Grecia, aunque seguramente también en Etruria. Cf. Govi, 2011: 197

<sup>300</sup> Steingraber, 1986: 299-300.

<sup>301</sup> Cerchiai, 1987: 121-122 Ello concuerda con D'Agostino que ha propuesto una lectura unitaria de la tumba del Tuffatore, evidenciando la solidez conceptual existente en la representación pictórica, dentro de una concepción hedonista de la muerte. Reconoce en el trampolín una puerta del Hades, al mismo tiempo que señala la metáfora amorosa implícita en la imagen del salto (1982). Warland liga además la idea del zambullirse con la obtención de un nuevo status inmortal (1998: 273) La vinculación entre el salto, como paso entre la vida y la muerte es común en la mentalidad antigua. Así aparece por ejemplo en las palabras que Ajax pronuncia en la tragedia de Sófocles antes de lanzarse sobre su propia espada (Soph. Ajax, 833-835).

<sup>302</sup> Steingraber, 1986: 315-316.

<sup>303</sup> Steingraber, 1986: 289.

<sup>304</sup> Roncalli, 1990

<sup>305</sup> Slater, ya había explorado aunque de manera un tanto complicada las relaciones entre simposio y mar y las ramificaciones del concepto en ambiente griego, pero que él señala llegan hasta época romana y en relación a Dioniso. (1976)



al mundo de los vivos, podrían por medio de referencias simbólicas a la alteridad, referirse a la ultratumba<sup>306</sup>.

Complicado resulta también señalar si alejamiento y cercanía del más allá, y las diferentes nociones relativas a la ubicación ultramundana que encontramos en época helenística, forman parte de las creencias más antiguas de los etruscos de manera conjunta o se fueron sumando en diferentes períodos a un núcleo original, como la mayoría de los autores defienden<sup>307</sup>. La presencia de carros solares, barcos y otros elementos desde época villanoviana en las tumbas<sup>308</sup> parecen constituir alusión a la doble ubicación ultramundana que acabamos de señalar, y ello retrotraería la existencia de estas creencias a época antigua. Referencias claras pueden encontrarse dentro del contexto tumbal desde época arcaica como en la tumba delle Leonesse<sup>309</sup> de Tarquinia, donde el programa decorativo relaciona la ultratumba con el mar y con un espacio subterráneo, por medio de la contraposición del espacio superior e inferior de la decoración y de la representación del mar que separa y une, aleja y acerca. Por lo que parece obvio que el imaginario ultramundano que encontramos en época helenística, sobre la ubicación del más allá estuviese ya presente en las primeras creencias etruscas anteriores a la helenización. Una idea que retomaremos al analizar las alusiones al viaje en capítulos sucesivos.

El tiempo como coordenada esencial del discurrir humano, es otro de los elementos conceptualizantes de la realidad que parece regir también de manera anormal en la ultratumba etrusca, dado que su movimiento, que constituye el eje fundamental del cambio como característica esencial de la vida parece anularse, lo que es una característica del tiempo religioso y eterno<sup>310</sup>. El tiempo, tal y como lo

---

<sup>306</sup> Por ejemplo numerosos autores comienzan actualmente a poner en duda, la inexistencia de referencias al banquete desarrollado en la ultratumba en las tumbas anteriores a mediados del s. V a.C. (Colonna, 2014)

<sup>307</sup> Ya Grenier señalaba que ambas ubicaciones están presentes en el imaginario etrusco desde época antigua, pero que ensombrecidas posteriormente, no es sino hasta la influencia helénica, donde ambos aspectos de la localización ultramundana son integrados de manera coherente en la ideología funeraria etrusca (1948) ; en última instancia para la idea de diferentes creencias sumadas a través del tiempo cf. Roncalli, 2014 : 54-55. Esta superposición es la prueba para Maggiani de la existencia de dos creencias: una proyección más antigua y vertical y otra más nueva y horizontal, que se entremezclan (2014: 53-54). De hecho una concepción similar del Hades como espacio lejano que se sitúa más allá del océano y al mismo tiempo como espacio subterráneo está también presente en Homero (Velasco López, 2001)

<sup>308</sup> Colonna, 2014: 28-30

<sup>309</sup> Cerchai, 2007

<sup>310</sup> De Fazio, 2012

concibe la humanidad, pierde en todo caso todas sus connotaciones. Su importancia en la vida finita, no tiene ningún sentido en el mundo de ultratumba, eterno y constante. Una paralización temporal, estrechamente ligada al carácter inamovible de la muerte.

Esta paralización temporal, no significa necesariamente que la alternancia de los días y de las noches se detenga, sino que ha de ser entendida en sentido conceptual. La paralización temporal se refiere únicamente a los muertos, que al igual que los dioses están sujetos a una situación en la que el cambio se anula, pero que no afecta al transcurrir normal del tiempo a su alrededor<sup>311</sup>. En este sentido la alternancia día-noche, luz-tinieblas que marca el normal transcurrir del tiempo no es inequívoca en las representaciones de época helenística. En algunos ejemplos las representaciones tumbales de época helenística, parecen mostrar un reino de oscuridad, como en la tumba del Orco<sup>312</sup>, donde sombrío es el espacio de la rocosa morada interior de Aita. Y nocturno parece ser también el banquete en la tumba Golini<sup>313</sup> presidido por las divinidades infernales, dada la presencia de candelabros encendidos. Sin embargo, otras representaciones resultan más ambiguas, como los banquetes en el exterior, o aquellos en los que no existe la posibilidad de determinar si nos encontramos ante un momento diurno y lleno de luz o nocturno y oscuro, como en la tumba degli Hescanas<sup>314</sup> o en el sarcófago en el que dos difuntos juegan al kottabos<sup>315</sup>. Igualmente ambiguas son otras representaciones, como las de demonios que portan antorchas como en el caso de Vanth<sup>316</sup>. Parece obvio pensar que tal atributo podría servir para iluminar el paso del difunto durante el viaje en lugares tenebrosos y oscuros, pero no tiene porque entenderse necesariamente en sentido literal, y su significado podría ser también simbólico y aludir a la purificación. También equivoca es la correspondencia entre la luna y la *pars hostilis* que la *haruspicina etrusca* contraponía a la *pars familiaris*<sup>317</sup>. De ello parece deducirse una asimilación entre luz-positivo y oscuridad-negativo. Pero nada indica,

---

<sup>311</sup> Algo similar a lo que ocurre en Grecia, a pesar de que algunos autores como Bernabé y Casadeus, afirmen que en el más allá no exista pasado, presente o futuro (2008: 68)

<sup>312</sup> Cat. P3

<sup>313</sup> Cat. P7

<sup>314</sup> Cat. P10

<sup>315</sup> Cat S4

<sup>316</sup> Cf. *Infra* Capítulo III.2a

<sup>317</sup> Grenier, 1948: 21

pese a que las divinidades íferas estén especialmente relacionadas con esa esfera que se asimilase únicamente una idea de negatividad y oscuridad a la ultratumba. En ambas consideraciones, aparentemente contradictorias opera la misma conceptualización de la alteridad que viésemos para la ubicación del más allá. La oscuridad de la ultratumba se convierte en el opuesto complementario del tiempo diurno en el que transcurre la vida mortal de los hombres y hace referencia a un mundo subterráneo y húmedo; mientras que la luz perpetua de un más allá localizado en verdes praderas, es referencia anormal y reveladora de la otredad del más allá<sup>318</sup>.

Finalmente otras dos concepciones aparentemente contradictorias, como son la concepción rocosa, oscura y húmeda del más allá, y la visión florida, verde y germinativa, sobre las que volveremos al analizar el interior del allende se ajustan perfectamente a las nociones complementarias que definen el espacio de alteridad ultramundano. Ambas nociones paisajísticas, no solo están en relación con las dos ubicaciones señaladas, sino que son metáfora visiva de dos aspectos de la muerte transpuestos al más allá, el de la pérdida y descomposición de la vida, y el del renacer en el más allá.

A tenor de estas características ambivalentes, pero evocadoras por igual de la realidad ífera, en las siguientes páginas se utilizarán de manera indistinta los términos ultratumba, allende, más allá u otros aludiendo de manera laxa al concepto de sociedad de los muertos y pese a que de su carga semántica pudiera derivarse una vinculación estrecha con alguna de las ideas expuestas más arriba. Cuando así sea, las apropiadas clarificaciones serán realizadas a lo largo del texto.

---

<sup>318</sup> Cf. Infra Capítulo IV. El interior del más allá.

## II. EL DIFUNTO ETRUSCO

### Nombrar y representar a los muertos



Mortui iacent sic uti vivere  
putes

Petr, *Sat.*, LII,1



## 1. La definición social e ideológica del muerto etrusco

En ocasiones, ante determinados contextos y frente a imágenes específicas *“on voit que le morts sont plus bavards que les vivants ne l’admettent”*<sup>319</sup>, incluso más de lo que a los vivos seguramente les gustaría, pero a pesar de ello, definir el concepto que los etruscos tuvieron del muerto no es sencillo. Y sin embargo la descripción del muerto, la conceptualización precisa de sus características es indispensable para conocer el más allá etrusco. De la creencia en la supervivencia del difunto, bajo formas y cualidades específicas deriva la construcción de un imaginario de la muerte y de unos ritos de paso que acaban esbozando los márgenes del nuevo mundo que habita y toda la ideología que lo sustenta. A la vez que del tipo de más allá que se concibe y espera deriva la adscripción al difunto de una serie de características determinadas.

Su imagen no se circunscribe a una ideología funeraria única e inequívoca, perfectamente estructurada y linealmente codificada, representada en todas las imágenes, visible en los contextos arqueológicos, o deducible de los textos. Por el contrario ofrece diferentes niveles de lectura, en una red comunicante de significados que convergen dentro de un mismo marco cultural, en base a planteamientos ideológicos y sociales, diferentes y desigualmente priorizados, según la época, el lugar y el emisor. Estas imágenes y los símbolos, visivos, auditivos o performativos que las acompañan, conforman sin embargo un sistema coherente, y solo en apariencia son contradictorios, o mejor dicho solo para nosotros aparecen como enfrentados.

La definición del muerto debe tener en cuenta, por lo tanto, que la ideología funeraria, en la que se basa, surge y evoluciona, en contextos sociales, económicos y políticos concretos, cuyos valores y comportamientos tienen una influencia y son visibles tanto en el registro arqueológico, como en las representaciones o las fuentes escritas<sup>320</sup>. Por ejemplo, en la vida, la identidad etrusca se forma en base a la comunidad y al grupo de descendencia<sup>321</sup>, materialmente representados en los

---

<sup>319</sup> D’Agostino; Schnapp, 1982: 251.

<sup>320</sup> Como en su día señaló la “Archaeology of death”. Cf. Brown 1971 ; Chapman, 2003

<sup>321</sup> El concepto moderno de individuo no es aplicable, ya que era su situación social la que lo definía (Stoodart, 2009: 139-140).

monumentos de la ciudad. Una identidad que se representa también en la muerte y sobre las tumbas con los mismos principios. Es allí donde las inscripciones, los rituales y las imágenes refuerzan el sentido de la unidad familiar y la continuidad genealógica, pero también la identidad social que el muerto detentaba dentro de la comunidad<sup>322</sup>. Ello no implica, sin embargo que la sociedad de los muertos, y con ello la imagen del difunto, sea un reflejo idéntico de la de los vivos<sup>323</sup>, dado que la imagen que se nos presenta no es real. No porque no pretenda reflejar la realidad<sup>324</sup>, sino porque ofrece una imagen mediada, fruto de una selección ideológica que prioriza una forma u otra de (auto)representación en base a criterios religiosos, sociales, económicos o políticos, que pueden ser codificados de manera separada y aparecer entremezclados en una misma imagen. Evidentemente un casco en un contexto tumbal, posee una carga significativa que cualifica al difunto a nivel social, pero esta cualificación puede no ajustarse primero a la realidad social, sino ser una selección voluntaria a nivel ideológico. Además en el contexto tumbal esta selección está relacionada necesariamente con unas creencias escatológicas, que se entremezclan con las sociales y las políticas, y que seguramente primen sobre aquellas. Ello hace que se multipliquen las percepciones que del muerto tenemos, a la vez que se descubren las raíces sociales de parte del imaginario religioso<sup>325</sup>.

La tumba “dei Rilievi” de Cerveteri<sup>326</sup>, sobre la que volveremos en la recapitulación de este capítulo, es un ejemplo excepcional de esta multiplicidad de niveles de representación, en la que los diferentes objetos representados en estuco en las paredes y pilares sirven para cualificar, a nivel simbólico, al difunto desde el punto de vista ideológico, social y ritual.

De acuerdo a estos parámetros, la definición del muerto en época helenística, que proponemos a continuación analiza a través de las fuentes escritas, la epigrafía, la iconografía y la arqueología, cuáles eran las características principales con las que los etruscos imaginaban a los muertos en su supervivencia post-mortem, desde una visión que tiene en cuenta la carga simbólico-estructural de las evidencias, pero al

---

<sup>322</sup> La cualificación social de las “almas” como criterio diferenciador está ya presente en Homero, con una clara diferenciación entre los hombres ordinarios y los extraordinarios (Jouanna, 2015: 9)

<sup>323</sup> Hodder, 1982 ; Frisone, 1994.

<sup>324</sup> Cuzzo, 1996:8

<sup>325</sup> Berard, 1970; D’Agostino, 1977

<sup>326</sup> Cat. P12 (finales del siglo IV a.C.). Cf *Infra* El difunto en la pintura mural.

mismo tiempo la importancia del contexto histórico<sup>327</sup>, social y también cultural en el que surgen.

## 2. La representación del muerto en las fuentes escritas

Censorino, citando a Varrón, nos transmite en el 238 d.C. una concepción etrusca de la vida humana, fuertemente constreñida en el tiempo, no solo en razón de la durabilidad de la misma, sino como consecuencia del límite que de sus bordes establecen los dioses<sup>328</sup>: *Etruscis quoque libris fatalibus aetatem hominis duodecim hebdomadibus describi Varro commemorat; quae dum annos habent quattuor et octoginta, tamen homines aetatem suam ad decies septenos annos posse fatalia deprecando rebus divinis proferre, ab anno autem LXX nec postulari debere nec posse ab deis impetrari; ceterum post annos LXXXIII a mente sua homines abire, neque his fieri prodigia*<sup>329</sup>. No se trata, sin embargo, de un límite inamovible, sino que la vida, en lo que parece ser una práctica ritual común a diferentes aspectos de la religión etrusca, puede alargarse mediante acciones rituales específicas<sup>330</sup>, de los setenta a los ochenta y cuatro años. Prácticas a las que podría, también, referirse Arnobio en un pasaje, normalmente descuidado del *Adversus Nationes*, aunque no cite específicamente a los etruscos: (...) *nec praeterea quisquam est qui longaevas facere, perpetuitatis possit et spiritum subrogare* <sup>331</sup>. Por otro lado, representaciones del rejuvenecimiento de Jasón muestran que al menos en lo que al mito se refiere, esta

---

<sup>327</sup> Hodder, 1982.

<sup>328</sup> Marcar, regular y limitar todo lo relativo tanto al tiempo, como al espacio, desde una perspectiva inminentemente sacra parece ser una preocupación etrusca. Baste recordar Livio VII, 3, 5 sobre el clavo anual que en el santuario de Nortia de Volsinii era clavado cada año, en una relación directa entre paso del tiempo y esfera sacral; en idéntica línea toda la adivinación relacionada con el destino y con el porvenir, está en relación a una concepción sacra del tiempo humano, en relación al divino. (Bloch, 1965)

<sup>329</sup> Cens. *Die Nat.* XIV, 6. Entendiendo que alguno de estos prodigia pueda referirse ocasionalmente al fin de la vida.

<sup>330</sup> La posibilidad de posponer males por medios rituales etruscos en Sen., *Quaest.* 48, 1; Plin., *Nat. His.* II, 52, 53, 139; Serv. *Ad. Aen.* VIII, 398 (cf. Bloch, 1965)

<sup>331</sup> II, 62, 2. Si este pasaje se refiere a los etruscos, como parece lógico por un lado, por encontrarse inmediatamente después de que Arnobio mencione la doctrina de los Dii Animales (II, 62, 1); y por otro por estar vinculada a la idea genérica de infundir eternidad a las almas en la misma línea, podría demostrar que aun no formando parte de aquella, ambos rituales si se integraban en los *libri rituales* etruscos, quizá dentro de un apartado dedicado a la vida humana, su prolongación y su posterior divinización.



idea del alargamiento de la vida por prácticas rituales, no era ajena al pensamiento etrusco en época mucho más antigua<sup>332</sup>.

No pretendo aquí entrar en disquisiciones sobre la originalidad etrusca o las posibles interpolaciones e influencias tardías<sup>333</sup> de una doctrina sobre los *saecula privata* y *saecula publica*, ni tampoco en discusiones sobre el posible origen del término y sus acepciones<sup>334</sup>. Solo reseñar que esta concepción de *saecula privata*, en lo que tiene de visión organizada y ritual de la vida humana como espacio de tiempo acotado por *prodigia* y *ostenta*<sup>335</sup>, concuerda perfectamente con el carácter ritual y la noción de *fatum* que debieron tener los etruscos según las fuentes, y que la iconografía, la epigrafía y la arqueología confirman parcialmente.

La vida no debía concluir necesariamente, tampoco de manera natural, después de dicho límite, tal y como deja entrever el texto de Censorino y prueban las inscripciones etruscas, que demuestran como la duración de algunas vidas etruscas, superó ampliamente el límite considerado *idóneo* para su duración<sup>336</sup>. Esta duración extensa de la vida humana, pese a esa connotación *anormal*, debió ser vista también como un don dada la inclusión en época helenística cada vez con mayor frecuencia de la edad del difunto, en un sentido claramente celebrativo<sup>337</sup>. Si los

---

<sup>332</sup> ES, IV: 352.1; (Neils, 1994: 190).

<sup>333</sup> Montero (2001b: 245) citando a Plutarco (Rom., 12.6) señala como los astrólogos creían que el futuro de una ciudad, como el de un particular, comportaba una duración determinada que podía llegar a conocerse observando la posición de los astros en el momento de la fundación, por lo que la doctrina de la vida de las personas podría estar también influida en el s. I a.C. por los contactos. No hay que olvidar que es entonces cuando se traducen los libros del etrusco al latín, dentro de un círculo ampliamente conocido por su sincretismo.

<sup>334</sup> La evolución en la doctrina de los *saecula*, con influencias y adiciones múltiples a partir por lo menos del s. I a.C., cuando existen diferentes tradiciones referente a los *saecula* y que diferentes autores intentan unificar es comúnmente aceptada por la crítica y ha sido objeto de larga discusión desde el siglo XIX: Mommsen, 1857: Thulin, 1968, III, 63-65; Clemen, 1928; Diehl, 1934; Pfiffig, 1975: 161-162; Briquel, 1990; Martínez-Pinna, 2001: 92. La derivación etimológica de la palabra y los diferentes significados como generación, duración de la vida, raza, siglo o edad adquiridos durante la antigüedad también lo han sido. En última instancia para este tema, con una concisa exposición de las principales acepciones y controversias y la principal bibliografía anterior: Guittard, 2002: 147-148.

<sup>335</sup> En un sistema de pensamiento arcaico, según el cual a cada prodigio le siguen unos ritos expiatorios para restablecer el orden alterado. (Maggiani, 1997: 183)

<sup>336</sup> La duración transmitida por Censorino (*Die Nat.*, XVII, 6) sobre los *saecula*, entendidos como el tiempo de vida más largo entre los nacidos en una misma generación, señala si bien seguramente de manera imaginaria una duración mayor de cien años para el quinto, sexto y séptimo: ... *quintum centum viginti trium, sextum undeviginti et centum, septimum totidem*... Sin embargo no faltan en los datos epigráficos y arqueológicos de personas que vivieron hasta muy avanzada edad, o que incluso superaron la centena, (Nielsen, 1989b), aunque el problema de las inscripciones funerarias y la contabilización del tiempo en la antigüedad es evidente.

<sup>337</sup> Benelli, 2007

etruscos creían que esta duración se debía a causas naturales, a un favor de los dioses o a las prácticas rituales no podemos saberlo. Por otra parte y aunque no tenemos referencias textuales al respecto la idea de inmortalidad, concebida a figuras excepcionales no fue tampoco ajena a los etruscos, aunque no parece haber sido considerada una posibilidad real más allá del mito<sup>338</sup>, y a pesar de que como veremos algunos de los programas figurativos que las ilustran, fueron reformulados por los etruscos para imaginar el cambio de status que se producía tras la muerte.

Volviendo al discurso, y desde cierto punto de vista, los pasajes anteriormente expuestos, en tanto que referencia a la finitud de la vida, son también alusión implícita a la muerte del hombre, como acto natural e ineluctable<sup>339</sup>, inserto en una ordenación cosmogónica divina, que si bien es lícito retrasar, no puede ser evitada<sup>340</sup>.

El destino de todo hombre es por lo tanto el de convertirse en difunto. A pesar de todo, las fuentes conservadas no nos informan sobre las características, cualidades físicas y mentales que el difunto conserva tras la muerte; aunque de la mayoría de ellas, se deduce, en consonancia con una gran parte de las fuentes iconográficas, la creencia no solo en la supervivencia del difunto tras su vida terrestre, sino la existencia de una serie de rituales que dotaban al difunto de un status diferencial, distinto al de los mortales que lo hacían objeto de culto o veneración. Esta doctrina relacionada con la supervivencia del difunto tras la muerte, denominada convencionalmente doctrina de los *Dii Animales*, es la única referencia específica al tipo de muerto, que los etruscos concebían, y que nos transmiten las fuentes literarias antiguas. Además de ello, las inscripciones etruscas ofrecen un compendio de términos relacionados con maneras de denominar al difunto, empezando por el término *hinthial*, o con acciones rituales, que

---

<sup>338</sup> Las numerosas escenas de apoteosis de Heracles, la representación sobre el frontón B del templo de Pirgy o las representaciones de Jasón bebiendo la copa de la inmortalidad (ES. V, pl. 93;) parecen así indicarlo. La posibilidad de esta inmortalidad, tal y como señala la doctrina de los *Dii Animales* (cf. *Infra*) es una doctrina que se aplica post-mortem. De hecho visualmente algunos de los elementos de esta inmortalidad divina (Neils, 1990: 192-193), parecen aplicarse a las representaciones de los difuntos en el interior del más allá.

<sup>339</sup> La posibilidad de alargar la vida de manera ritual, pudo también estar acompañada de la posibilidad de acortarla de la misma manera mediante encantamientos o hechizos.

<sup>340</sup> Ineluctabilidad de la muerte que vemos también en Homero (*Il*, I, 5) o en Hesiodo (*Op.*, 419-420)

indirectamente ofrecen datos sobre la manera en la que se imaginaba la esencia y la supervivencia del finado.

#### **a. El difunto en las fuentes latinas**

##### ***De Dii Animales: La metamorfosis divina del difunto.***

La doctrina de los *Dii Animales*, es considerada por la mayoría de los autores<sup>341</sup>, aunque con excepciones, testimonio preciso de la existencia de creencias específicamente etruscas<sup>342</sup>, relacionadas con la supervivencia de los difuntos en el más allá y con un proceso ritual que sustrayendo al muerto a las leyes de la mortalidad, lo transmuta en un ser divino. Es esta una fórmula que no es extraña a las prácticas a otras corrientes religiosas antiguas donde el status especial del difunto se logra, también, mediante la ritualidad, marcada por la iniciación a diferentes misterios o la memorización y repetición de fórmulas<sup>343</sup>; o en la esencia de otras como el cristianismo donde la santificación, una suerte de estado privilegiado, se logra por medio de actos meritorios realizados por el difunto en vida o después de muerto<sup>344</sup>.

En el caso etrusco, tal y como nos refiere Arnobio<sup>345</sup>, retórico pagano convertido al cristianismo en el s. IV d.c., la metamorfosis del difunto, se consigue a través de

---

<sup>341</sup> Sobre la doctrina esencialmente; Briquel, 1987: 269-277; Montero: 2001. Una introducción general en Pfiffig, 1975: 178-180

<sup>342</sup> Frente a Grenier que la considera una doctrina original etrusca (1948: 62-63), ya desde principios del siglo XX, numerosos autores la consideran una derivación de creencias griegas: Furtwängler, 1900, III: 295; Thukin, 1909, III: 13-14; Cumont, 1966: 61, 277-278. Para visiones más recientes sobre el tema y la evolución de estas doctrinas en época reciente: cf. *Infra* pp. 74-78.

<sup>343</sup> Calame, 2008: 164 señala claramente estas fórmulas rituales en el orfismo, y especialmente en las controvertidas y conocidas laminillas órficas, aunque desde luego carece de sentido una derivación directa de la doctrina de los dii animales de creencias órficas tal y como refiere Mansuelli: 1988: 83), algo que ya Pfiffig desmiente (1975: 178) para apuntar unas similitudes hititas no menos discutibles, pero cuyas paralelismos, junto a las de los cultos dionisiacos retoma Steuernagel, (1998: 145), al menos en lo que a la divinización del alma de los difuntos se refiere y a su antigüedad (siglos IV-III a.C.). Es cierto por otra parte la necesidad órfica de redimir mediante el rito, la culpa titánica del desmembramiento de Dioniso (Bernabé; Casadeu, 2008: 98), aunque entre las teletai órficas estuviese el no derramamiento de sangre. Un requisito que para Detienne es una manera de ponerse al margen de la sociedad ciudadana y de sus valores cuya principal forma de expresión era el sacrificio a los dioses. (1975: 58-79).

<sup>344</sup> ThesCRA, VI, 1.c Mort et Inhumation, Étr

<sup>345</sup> *Adv. Nat.* II, 62, 1: *neque quod Etruria libris in Acheronticis pollicetur, certorum animalium sanguine, numinibus certis dato, divinas animas fieri et ab legibus mortalitatis educi*

un proceso meramente ritual, realizado post-mortem<sup>346</sup>, en el que la oferta de la sangre de ciertos animales a ciertas divinidades, troca la esencia mortal del hombre en divina. Se trataría por lo tanto de un sacrificio de tipo sustitutorio<sup>347</sup> en el que solo la sangre es ofrecida<sup>348</sup> para posibilitar la metamorfosis del difunto y según un principio de compensación en el que un alma mortal es entregada a la muerte por otra<sup>349</sup>. Para Camporeale<sup>350</sup>, en una visión en exceso limitada del ritual, se trataría de una libación y no de un holocausto, siendo posible evidentemente que el último momento del ritual requiriese la libación de la sangre u de otros líquidos, pero precisamente por esa razón es difícil que de todo el proceso pudiese estar excluido el sacrificio, además de la claridad de Arnobio acerca del tipo de oferta realizada. Del tipo de sacrificio, sustitutorio por un lado y funerario por otro, derivaría la necesidad de unas preces especiales, diferentes a las de los otros sacrificios, y que se refleja, según sentir generalizado de la crítica<sup>351</sup> en la distinción reseñada por Arnobio sobre dos tipos de víctimas sacrificiales<sup>352</sup> (*hostiae consultoriae* y *hostiae animales*) y que Macrobio repite atribuyéndola a Trebacio<sup>353</sup>. El término *animales*, en este caso, no debe referirse genéricamente a la palabra animal, dado que sería redundante pues los dos tipos de víctimas lo son en los sacrificios cruentos, sino al término alma, principio vital que está en la base del ritual sustitutorio. Este tipo de *hostiae* no se refiere, solo a sacrificios funerarios, sino que es extendible también a otro tipo de sacrificios sustitutorios de finalidad diferente<sup>354</sup>. Por lo tanto las *hostiae*

<sup>346</sup> Si creemos en la identificación del *humanum sacrificium* con los sacrificios realizados en Etruria por los muertos (*mortui causa*) lo que ciertamente indicaría una actividad ritual posterior al deceso y no realizada en vida por el difunto para asegurarse su posterior estado en el más allá (Festo, p.91L)

<sup>347</sup> Comunes no solo en las prácticas relacionadas con el mundo funerario (Capdeville, 1971)

<sup>348</sup> Briquel, 1987: 270

<sup>349</sup> La vinculación entre sangre-vida-alma es sobradamente conocida en el mundo antiguo: Cic. *Tusc.* I, 9, 19; Virg. *Aen.* IX, 349

<sup>350</sup> 2009: 221.

<sup>351</sup> En última instancia Montero, 2001: 36-37 que además recoge casi todos los fragmentos conocidos (s.v. infra nota 25)

<sup>352</sup> Serv. Ad. *Aen.* IV, 56: *duo enim genera hostiarum sunt: unum in quo voluntas dei per exta exquiritur: alterum in quo sola anima deo sacrat: unde etiam arúspices animales [hostias] appellant.*

Serv., Ad *Aen.* III, 231: *ARISQUE REPONIMUS IGNEM. Sunt autem hae animales hostiae, quae tantum immolantur (et caro sacerdotibus proficit).*

Serv. Ad *Georg.* IV, 539: *[INTACTA CERVICE] indomitas, et dicit animalium sacrificium esse faciendum ut tantum occidantur hostiae*

<sup>353</sup> Macrobi., *Sat.* III, 5, 1: *cum enim Trebatius libro I de religionibus doceat, hostiarum genera esse duo: unum in quo voluntas dei per extra disquiritur, alterum in quo sola anima deo sacrat, unde etiam haruspices "animales" has hostias uocant.*

<sup>354</sup> Hay que tener en cuenta que la vinculación directa solo proviene de la exégesis contemporánea de un texto de Macrobio atribuido a Trebacio (Briquel, 1987: 276), que no se refiere solo a este tipo de

*animales*, no serían un hecho tan característico de este ritual como algunos han pretendido, sino una genérica referencia a las víctimas de un extenso número de prácticas rituales entre las que se encontrarían las de los *dii animales*.

En el caso de los *dii animales* desconocemos el tipo concreto de prez que era sacrificado, así como el nombre de las divinidades a las que se ofertaban, y que por lo tanto eran las encargadas de dotar de un nuevo status al difunto.

Improbable resulta entre las víctimas, desde mi punto de vista, el toro, que Briquel<sup>355</sup> señala al identificar la ofrenda de Entelo a Érice en sustitución de la vida de Dares, presente en la Eneida virgiliana, con un sacrificio funerario con ecos lejanos de los *dii animales* etruscos; una relación entre el texto y el ritual es, desde mi punto de vista, menos que circunstancial. Algunos autores<sup>356</sup> han utilizado, así mismo, un pasaje del s. II d.C. de Aulo Gelio<sup>357</sup> para señalar que la cabra sería uno de estos animales y Vediovis<sup>358</sup> uno de los dioses a los que se referiría más tarde Arnobio, dado que el *ritu humano* es interpretado por Festo<sup>359</sup> como un sacrificio en honor del difunto (*mortui causa*). Tampoco son excluibles otro tipo de animales como perros o lobos<sup>360</sup> cuyos restos han sido descubiertos en santuarios como el de

---

sacrificios, sino que habla de manera genérica de diferentes sacrificios, y cuya diferencia se basa en el uso del animal o alguna de sus partes como ofrenda, o como medio para conocer la voluntad divina. Me pregunto, por ejemplo, si el ya mencionado pasaje de Arnobio (II, 62, 2) sobre el alargamiento de la vida humana, vinculado a la divinización de los difuntos no debe buscarse en el hecho de que para ambos se utilizase el mismo tipo de *hostia animal*. Además la propia existencia de víctimas denominadas, o no, iniuges entre las víctimas animales evidencia la existencia de diferencias, que podrían aludir a diferentes tipos de sacrificios o rituales (Macr., Sat, III, 5)

<sup>355</sup> Virg., Aen. V, 483-484: *hanc tibi Eyx meliorem animam promorte Daretis/persoluo* Comentado por Serv, Ad.Aen, V, 483: *melioem: aptioem, nam animale hostiam dat* y citado también por Macrobio (según Briquel, 1987: 271)

<sup>356</sup> Mastandrea, 1979 : 103-104; retomado por Briquel, que sigue a Mastandrea. (1987:271)

<sup>357</sup> Pues bien, la estauta del dios Vediovis, que está en el templo antes citado, tiene en su mano unas flechas destinadas a hacer daño. Por este motivo se ha dicho en muchas ocasiones que ese dios es Apolo, y se le sacrifica una cabra conforme al ritual humano y junto a la estatua del dios se encuentra una representación de este animal [*immolatur ritu humanu capra, eiusque animalis figmentum iuxta simulacrum stat* Gell. V, XII, 12.

<sup>358</sup> Briquel, 1987: 271 se muestra convencido de que Vediovis sería el original señor de los infiernos etruscos, al que se superpondría más tarde Aita, basándose en: Marciano Capella, II, 166: *Plutonem quem etiam Ditem Veiouenque dicere* y en su aparición en la devotio de Macrobio, III, 9, 10. Una identificación que Colonna considera también probable (1997:173-180) y que es refrendada por Massa-Pairault en base a un pasaje de Marciano Capella (II, 166) en el que se califica a Veiovis como el guardián de la morada de la inmortalidad. En ese sentido, la autora concluye que el rayo ctonio de Veiovis, es el encargado de abrir el más allá, la puerta de un *fatum* que es asimilable a la heroización (1998: 93). Sin embargo como bien señala Camporeale, el pasaje se refiere a la iconografía de Veiovis y no a un sacrificio funerario (2009: 221) ver también: Maggiani, 1984.

<sup>359</sup> Festo, p.91L: *humanum sacrificium dicebant quod mortui causa fiebat*

<sup>360</sup> De todas formas esta interpretación es problemática pues lobos parecen haber sido también utilizados en rituales purificatorios para acabar con el *miasma* de la muerte (ThesCRA II sv. 3ª Purification etr), y lo

la Canniccela en Orvieto por su evidente relación con la esfera ultramundana<sup>361</sup>. No hay que olvidar que el sacrificio no está dirigido a los difuntos, sino que estos son los beneficiarios de un sacrificio ofertado a otras divinidades<sup>362</sup>. Ante la falta de datos sobre la víctima, podría inferirse que el sacrificio de determinados animales pudo de alguna manera restringir el acceso a este status especial a gran parte de la población etrusca; un hecho que en época helenística no parece probable<sup>363</sup>, independientemente de las creencias diferenciadas, en relación a cultos místéricos o de otro tipo que pudiesen existir, pero que no es imposible<sup>364</sup>.

Entre los dioses receptores de las ofrendas, además de Veiovis, podrían encontrarse *Phersipnei*, cuya presencia en los *Libri Rituales* parece segura y cuya relación con sacrificios infernales se constata en Roma, a partir del s. III a.C. al menos con los *ludi saeculares*, o los *ludi tauri*<sup>365</sup>. Igualmente otras divinidades de carácter infernal como Vei, Suri, Calu, o Cavatha de las que hay constatadas ofrendas e inscripciones<sup>366</sup>, podrían haber estado entre los destinatarios de estos sacrificios.

Turms<sup>367</sup> es señalado por Mastandrea<sup>368</sup> como una de estas divinidades, lo que entra de manera interesante en relación a otras figuras divinas etruscas<sup>369</sup>, que juegan un papel importante en el rito de paso al más allá, y que desde mi punto de vista podrían, estar también entre aquellas divinidades garantes de la transformación del difunto y como tales entre las invocadas en el ritual de los *Dii*

---

mismo sucede con otros animales como los cerdos, cuyos restos se encuentran por ejemplo en la tumba “della Quadriga Infernale” (Minetti, 2006: 93-94), por lo que podrían formar parte de otro tipo de ritos relacionados con los funerales y no con los de los *Dii Animales*. Los restos de peces, anades y otros animales encontrados en tumbas incluso del s. VII a.C., no pueden vincularse en ningún caso de manera clara con este ritual (Von Eles, 2005).

<sup>361</sup> Lacam, 2008.

<sup>362</sup> No solo podría ser considerado por ello un sacrificio sustitutorio, sino representar un ejemplo, que algunos autores creen ajeno a la práctica ritual etrusca, y propia de la romana, del *do ut des*.

<sup>363</sup> Camporeale, 2009: 221. La iconografía de época helenística no ofrece sin embargo una diferenciación clara en la representación del muerto, en relación a las diferentes pertenencia social del difunto, de lo que es difícil inferir por lo tanto un ritual diferenciado.

<sup>364</sup> Una supervivencia diferenciada de los distintos difuntos no era ajena a la mentalidad antigua, como puede verse por ejemplo en Grecia (Una visión general, en relación también a la iconografía en Díez de Velasco, 1995) y de lo reseñado más arriba sobre la idea de inmortalidad en Etruria tampoco.

<sup>365</sup> Montero, 1984: 61-65.

<sup>366</sup> Colonna, 1997: 173-180.

<sup>367</sup> Las competencias del dios están íntimamente ligadas con la iniciación heroica y con la apoteosis de Hercle y otros dioses (cf. Harari en LIMC, VIII s.v. Turms, 111)

<sup>368</sup> 1979: 103-104

<sup>369</sup> La diferencia que hoy establecemos entre dioses y seres de esencia divina, no debió ser tan abrupta en época antigua, especialmente en relación a los demonios funerarios cf. infra Capítulo III

*Animales*<sup>370</sup>. Me refiero a Charun, Vanth y otros demonios infernales, cuya presencia insistente en la iconografía etrusca de época helenística, está vinculada no solo al viaje y el ingreso en el más allá, sino especialmente a todas aquellas escenas que de manera directa o paradigmática hacen referencia al sacrificio como ritual necesario para el paso y la transformación del difunto. Su vinculación, en las representaciones etruscas, con escenas<sup>371</sup> alusivas a ese momento, no debe considerarse solo como elemento que busque añadir un toque etrusco a la representación<sup>372</sup>, sino como imagen visualmente significativa del ritual, que posibilita la metamorfosis del muerto y su divinización a través de la mediación de los demonios funerarios. ¿Por qué no pensar que son ellos los receptores de parte de los sacrificios, bien directamente, bien como ejecutores de la voluntad divina? Es cierto que la vinculación sacrificio-cambio de status con la divinización de los muertos expresada en Arnobio es complicada, pero no deja de ser llamativo, como veremos más adelante la estrecha vinculación en la iconografía entre demonios, sacrificio y cambio de status. Es esta una visión que no se da, además, solo en época helenística, sino que a través de imágenes alusivas al sacrificio y al derramamiento de sangre<sup>373</sup>, está ya presente en época arcaica<sup>374</sup>, incluso de manera paradigmática y a través del mito, que relaciona el derramamiento de sangre y el umbral del más allá<sup>375</sup>. Un umbral del que son, en época helenística, custodios y transgresores demonios como Charun y Vanth. Forzada resulta en este sentido la teoría de Briquel por vincular la doctrina de los *dii animales* con Marciano Capella<sup>376</sup> y con la iconografía, pero no desde luego descabellada, ya que es más que probable que existiesen ideas dispares en las creencias ultramundanas etruscas, como hemos ya visto con la posible ubicación del más allá.

---

<sup>370</sup> Krauskopf, 2006: 76-77

<sup>371</sup> Cf. *Infra* Capítulo III

<sup>372</sup> En este sentido, ya Zielinski, aunque en otra discusión sobre el carácter ético de la escatología etrusca, señala el vínculo y la participación directa de los demonios con el sacrificio de los prisioneros troyanos en la tumba François. (1929)

<sup>373</sup> Steuernagel, 1998: 144-145.

<sup>374</sup> Heurgon, 1984; Cerchiai, 1990.

<sup>375</sup> Brandt, ha remarcado esta relación recientemente en lo referente a la escena del asesinato de Troilo en la tumba *dei tori* de Tarquinia (2014: 54) donde la piedra bajo el caballo de representaría el umbral del más allá donde se verterá la sangre, en contra de otras interpretaciones de ese elemento como sol naciente, efectuadas por Oleson (1975: 193-194); pero sin embargo sin tener en cuenta como los discos solares representados en idéntica forma existen ya en el s. V a.C., como en un espejo del Institute of Arts de Minneapolis (Dubrowolski, 1991: 1226)

<sup>376</sup> Briquel, 1987, 275 ; Massa-Pairault, 1981: 134

Desde época arcaica disponemos, además, de inscripciones dedicatorias<sup>377</sup> a entidades que juegan un papel fundamental en este último rito de paso como los Dióscuros<sup>378</sup>, Vanth y Charun<sup>379</sup>. Otra inscripción vascular firmada por un tal *Sminthi*<sup>380</sup>, proveniente de un contexto funerario de Adria y fechada en los s. IV-III a.C., hace alusión a una pareja semidivina, seguramente de carácter ultramundano a la que se refiere como “a aquellos que guardan la puerta” y que no es descabellado identificar con la pareja Charun-Vanth. Desde el punto de vista religioso tiene gran importancia, no solo por testimoniar, que en Etruria los demonios de ultratumba podían ser objeto de culto y recibir por ello diversas ofrendas<sup>381</sup>, sino porque el vínculo de la ofrenda se establece estrechamente conectado a una puerta, que no puede ser más que la del más allá. Otro grafito vascular de la ciudad de Spina, hace también alusión a una ofrenda ofrecida a Vanth, datable en el s. IV-III a.C.<sup>382</sup> e incluso del s. VII a.C. disponemos de un aribalos también a ella dedicado (*mi malak vanth*)<sup>383</sup> en una tumba, y en evidente relación al ritual funerario, la *kosmesis* y la transformación.

El resultado, independientemente de las divinidades invocadas o, de los tipos concretos de víctimas era la transformación del difunto en una suerte de muerte heroizada o más concretamente en un ente de status superior y divino; y la división

---

<sup>377</sup> Colonna, 1996: 174-176; 182-183

<sup>378</sup> Cristofani, 1990: 14-16. Otros indicios de la valencia funeraria del culto a los dióscuros son el caso de la tumba del Barone o el célebre caso de la tumba del Letto fúnebre (Colonna, 1996: 176-180). Después de mediados del s. V a.C., la presencia de los Dióscuros en el arte funerario etrusco, aun no desapareciendo, se vuelve cada vez más diáfana, justo cuando aparecen las primeras representaciones de los demonios funerarios. La representación de los dióscuros en el rapto de las Leucipidas sin embargo, podría aludir a su original concepción de entidades capaces de asegurar la transición al más allá. En la cerámica argentata ocupan también una posición privilegiada, no solo en conexión a la identidad política, que debió de ser un tipo de lectura secundaria de estos monumentos, sino por su papel como operadores necesarios del viaje y el cambio de status dentro de la ideología aristocrática (Michetti, 2003: 121-122; Torelli, 1984: 23; Colonna, 1996) Cumont pone en valor su papel, junto con el de Heracles en el mundo romano como garantes y mediadores de la inmortalidad (1966: 66-67)

<sup>379</sup> Briquel; Gaultier 1991

<sup>380</sup> TLE 938; H. Rix, 1986: 17-40

<sup>381</sup> Desde esa perspectiva, sería más conveniente considerarlos divinidades del paso, que demonios. Y es por ello que aparecen representados en las escenas sangrientas que se refieren a los sacrificios y no por un efecto de dramatización de los acontecimientos: los dioses toman parte efectiva en las vicisitudes de la vida humana y están presentes en todos los momentos de su desarrollo. (Briquel, 1989: 253). Cabría preguntarse cuanto debe a las creencias cristianas y a las primeras exégesis de monumentos etruscos, el hecho de que nos refiramos a estos seres divinos como demonios.

<sup>382</sup> Colonna, 1997: 170-173;

<sup>383</sup> ET AV.2.3 ; Maggiani, 1998 : 95 nota 20 ; Colonna, 1991 : 120.



de las preces, arriba referida, parece ser una razón ulterior para esa creencia ya que estaría en el origen del término Dii Animales<sup>384</sup>, si este se debe, tal y como señala Cornelio Labeo<sup>385</sup>, al hecho de que estas divinidades, o estos difuntos divinizados, sustraídos a la mortalidad, fueron creados a partir de almas humanas<sup>386</sup>.

El tipo de cualidades que los difuntos así divinizados recibirían después de esta transformación no se explicita en las fuentes clásicas. Únicamente Cornelio Labeo señala que las almas humanas que han seguido este proceso, se convierten en dii Penates y dii Viales<sup>387</sup>; lo que parece concordar con la distinción que Nigidio Fígulo<sup>388</sup> hacía sobre los Penates etruscos<sup>389</sup>, señalando su cuádruple partición según su pertenencia a Júpiter, Neptuno, a los infernales, y a los mortales<sup>390</sup>. Algunos autores<sup>391</sup> consideran que los dii Animales podrían corresponderse con esta última clase de penates etruscos, habida cuenta de que están relacionados con las almas humanas, y debido a que el sistema cuatripartito reseñado es ajeno al mundo romano, pero no al etrusco<sup>392</sup>. No pretendo continuar en una discusión, que tiene mucho de exégesis anticuaria, en relación a la reformulación tardía de estas creencias, sino para constatar lo extendido de la creencia en una divinización efectiva de los muertos, al menos en época imperial. De ello sin embargo derivan dos elementos esenciales, como son la antigüedad de una doctrina, que solo conocemos

---

<sup>384</sup> Serv. ad. Aen. III, 168: ... de quo dicit Labeo in libris qui appellantur De Diis animalibus: in quibus ait, esse quaedam sacra, quibus animae humanae uertantur in deos, qui appellantur animales, quos de animis fiant. Hi autem sunt dii penates et uiales ...

<sup>385</sup> Filósofo neoplatónico de mediados del siglo III d.C. que escribió un libro sobre los Dii Animales, o según Mastandrea (1979: 95-96) un comentario a los libri acherontici etruscos, compuestos según la tradición por Tages (Serv. Aen. VIII, 398)

<sup>386</sup> Briquel, 1987: 269-270.

<sup>387</sup> La existencia de los dii Viales, parece dudosa según Briquel (1987:272-273) ya que no se encuentran entre los mencionados por Marciano Capella y aprueba la visión de Wisowa de no considerar a los lares como las almas divinizadas de los difuntos ya que en origen estaban vinculados a los lugares y no a las personas. Para una visión de Capella sigue siendo importante Weinstock, 1946.

<sup>388</sup> Arn. Adv. Nat. III, 40: Nigidius...disciplinas Etruscas sequens, genera esse Penatium quattuor; et esse Iovis ex his alios, alios Neptuni, inferorum tertios, mortalium hominum quartios, inexplicabile nescio quid dicens; Macrobius, Sat. III, 4,6. La originalidad etrusca de esta doctrina es en todo caso problemática, tanto por el ambiente cultural de reformulación y readaptación de antiguas creencias en las que está inmersa la obra de Nigidio, como de las influencias pitagóricas que parecen visibles en su obra (Mahe,1999: 147).

<sup>389</sup> Para Maggiani, la inclusión de los Penates es una contaminación platónica (1984: 69-70)

<sup>390</sup> Una cuatripartición cósmica que Maggiani ve también en el hígado de Piacenza (1984: 65)

<sup>391</sup> Briquel, así lo creen basándose en el detalle del carácter mortal de los hombres y en la situación en último lugar de estos penates, considerando por ello la base de su origen no tanto una diferencia espacial como una diferencia de naturaleza. (1987: 274)

<sup>392</sup> De manera algo forzada vinculando los cuatro tipos de penates a la cuatripartición que ve en el hígado de Piacenza (Maggiani, 1984, 65-76.; Briquel, 1997: 130)

por fuentes tardías y, a ello vinculado, el señalar que partes pueden ser consideradas plenamente etruscas y de época helenística, o al menos extendidas en ese período.

Una problemática no menor, es el vacío de información sobre los *dii animales* entre la época republicana y la dinastía de los Severos, que podría, sin embargo, deberse a la existencia de otro tipo de divinización de los muertos entre los romanos desde finales de la república<sup>393</sup>, teoría según la cual Los *Divi Parentum* o *dei Parentes*, serían espíritus de los muertos divinizados y protectores de la familia, anteriores a la aparición de los Manes<sup>394</sup> a quienes cederían su lugar y que serían frecuentemente confundidos con los Penates<sup>395</sup>. La costumbre de los *ludi fúnebres*, que se remontan solo al 264 a.C., y que estaban relacionados con el ritual funerario, y además tendrían una influencia griega, o incluso pitagórica<sup>396</sup>, podría ser una ulterior confirmación a este respecto. Todo ello explicaría la existencia, solo, de unas pocas referencias anticuarias a la doctrina etrusca en Virgilio<sup>397</sup> y más tardíamente en Tertuliano<sup>398</sup> o San Agustín<sup>399</sup>.

Puede ser que el espacio dejado por la desaparición de los *Di parentes* y la aparición de los *Di Manes*, que eran divinidades a las cuales se invocaba para obtener el favor de los dioses, fuese ocupado posteriormente por la doctrina de los *dii animales*.

---

<sup>393</sup> Briquel 1997:135

<sup>394</sup> La discusión sobre la naturaleza de los Manes en el mundo romano es también larga. Ya en 1920, Waites defendía su consideración como alma de los muertos en general, diferenciada de los *Di Parentales* (245). Para una visión más reciente de los *Dii Manes* como difuntos divinizados: King, 2009.

<sup>395</sup> Ser., *Ad. Aen*, V, 64. Montero señala además, otras fuentes en las que se identifica también a los muertos con los dioses, o se habla de la divinización de los difuntos: Cornelio Nepote, *Fr.* 59; Cic. *De leg.*, II, 9; II, 9, 22). Agustín citando a Varrón habla de los juegos fúnebres como el máximo indicio de la divinidad: Agust., *Civ. Dei*, VIII, 26; *Plut. Quaest*, 14; *Ad An*, XII, 36, 1; *CIL*, VI, 30157. No excluye sin embargo que el concepto de *Deus* adquiere muchas veces un sentido religioso: Cic. *De Rep.*, 6, 24; Tert, *Apol.* XIII, 7; (2001:39-42)

<sup>396</sup> Montero, 2001:43

<sup>397</sup> Briquel, 1997; Montero, 2001

<sup>398</sup> Montero comparte la opinión de Briquel y señala que la cita de Tertuliano (*Apol.* XIII, 7) en la que se dice que los harúspices están al servicio de los muertos, ha de ser interpretada en base a su capacidad para garantizar la divinización del difunto (2001: 37-38)

<sup>399</sup> Mastandrea menciona un fragmento de S. Agustín (*Civ. Dei*. XXII, 28), normalmente interpretado como una catabasis, pero que hace entroncar con las doctrinas de los sacrificios inmortalizadores de Labeone, (1979:105-106; en la misma línea cf. Macintosh Turfa, 2012: 290-291). En el fragmento no se menciona, ni es posible inferir directamente un ritual relacionado con los *Dii Animaes*. También cita Mastandrea un fragmento de Atenodoro: *Carminibus magicis cupiens Acheronte movere* (*Anth*, IV, v. 119) que relaciona con los *Dii Animales*, aunque Briquel, señala que es una fórmula mágica sin relación con los sacrificios. (1997: 277, n.71) No es desechable sin embargo, que formulas de tipo mágico fuesen utilizadas durante los rituales con ese fin.

En cuanto a las influencias y la originalidad de la doctrina parece existir consenso en que la versión de los *dii animales* que nos ha llegado debe haber sido el resultado de la fusión de tradiciones orientales, mántica griega y Etrusca Disciplina realizada en época tardo-imperial.<sup>400</sup> Además la Etrusca Disciplina, y con ello seguramente la doctrina de los *dii animales* debió sufrir ya un proceso de reformulación en los últimos siglos de la república por parte de tratadistas romanos como lo hizo también la haruspicina, en la que las interrelaciones e influencias entre la disciplina y la astrología están probadas<sup>401</sup>. De hecho influencias griegas más o menos reales, están ya implícitas en la inscripción funeraria de Laris Pulenas<sup>402</sup>; al igual que la influencia órfica y pitagórica en la religión etrusca, y en concreto en la doctrina de los *dii animales* ha sido muchas veces señalada<sup>403</sup>; o es también claro, que el interés por la cultura etrusca y por la brontoscopia y la hepatoscopia ha dejado trazas en la cultura griega helenística, al igual que la astrología oriental y en particular caldea<sup>404</sup>; por todo ello no es de extrañar que una reformulación del sentido originario de los *Dii Animales* tuviera lugar y se produjese una adecuación a ideas mezcladas con elementos de divinización más propios de oriente que de la península itálica.

De todas formas, la proveniencia tardía de las fuentes y la readaptación de la doctrina no descarta, a priori la antigüedad de este tipo de creencias, que pudieron tener una base mucho anterior. Las referencias a Trebacio o a Cornelio Labeo indican el conocimiento temprano, al menos desde el s. II a.C. por parte de los romanos de estos rituales, que sin embargo se desarrollarían en la forma que nos es conocida por la transmisión, durante el bajo imperio<sup>405</sup>. Briquel<sup>406</sup> va más allá y

---

<sup>400</sup> “De este modo, Cornelio Labeo, en lugar de reducir a la simple aplicación de recetas rituales que era en origen, la doctrina de la adivinación de los difuntos en los *dii animales* por medio de sacrificios apropiados, le da una dimensión moral” (Briquel, 1997: 452). Massa-Pairault, 1998: 85-88 ;aunque la propia Massa Pairault, sin ningún apoyo documental señala que la doctrina debería surgir en el s. V-IV a.C.(1985b: 76)

<sup>401</sup> Cicerón *De Adiv.*, II, 50; (Montero, 2001b)

<sup>402</sup> Que se enorgullece de su ascendencia griega y de la práctica haruspicial, que entendemos de ella derivada (Heurgon, 1957).

<sup>403</sup> 1998 : 58

<sup>404</sup> Massa-PAirault, 1988: 86

<sup>405</sup> Montero, 1991:179.

<sup>406</sup> 2002 :75 lo vincula a las pinturas de la tumba François y al sacrificio de los prisioneros troyanos, para entender el significado funerario del acto, que lo diferenciaría por ejemplo del sacrificio realizado en Lipara. La Iliada prestaría así el mito sobre el que se fundamentaba el rito etrusco, como ocurrirá luego con las representaciones de las tumbas (esto es mío) en las que el mito servirá como paradigma del ritual, aunque Briquel (2002: 75) piensa que los etruscos no tuvieron la necesidad de justificar sus diferentes

considera que el sacrificio de los prisioneros romanos sobre el foro de Tarquinia en el 307 a.C., podría estar relacionado con los *dii animales*<sup>407</sup> y que por medio de ellos se sustituiría el alma de los muertos tarquinienses por la de los romanos<sup>408</sup> por lo que sería la prueba de que la doctrina puede retrotraerse al menos hasta mediados del s. IV a.C. Sin embargo, como sucede con los sacrificios de prisioneros tras la batalla de Lipari, cuya veracidad histórica ha sido puesto numerosas veces en entredicho y reconducida al programa político de Hieron<sup>409</sup>, la veracidad y vinculación de tales prácticas y los *dii animales* ha de ser tomada, y no solo por eso, con cautela. Como con cautela ha de ser tomada una referencia aún anterior a la divinización de los difuntos, de creer la interpretación que en sentido funerario realiza Knoppers<sup>410</sup> de las inscripciones en las láminas de Pirgy, en las que el difunto sería honrado como una divinidad tras la muerte.

De todas formas a tenor de lo expuesto y en base a fuentes literarias parece que existía de manera cierta en la Etruria del s. II a.C., la idea de que ciertos rituales de los vivos pueden incidir en la vida post-mortem del difunto y en la esencia misma de los muertos pues al ayudar a su integración efectiva en la comunidad de difuntos, termina dotándolos de un status diferenciado, algo que además las fuentes iconográficas parecen confirmar para época más antigua<sup>411</sup>.

Por otra parte, la vaguedad del proceso ritual reseñado, como también del resultado, por ese proceso obtenido, que transmiten estas fuentes, no resulta excepcional en el panorama mediterráneo de época helenística, es más se integra perfectamente en un contexto religioso en el que prácticas rituales o la pertenencia a determinados grupos conllevaba la posibilidad de una supervivencia privilegiada tras la muerte.

La inclusión efectiva del difunto en el más allá por medio de actos llevados a cabo por los supervivientes, o la obtención de un lugar en el allende por medios rituales,

---

ritos por un mito. Es decir no desarrollaron narraciones explicativas que contasen como había nacido un rito, a que necesidades respondía y que fuera por consiguiente justificado como la perpetuación de un modelo que había surgido en los tiempos primordiales.

<sup>407</sup> 1997: 132

<sup>408</sup> Tito Livio, VII, 15, 9-10

<sup>409</sup> Fazio, 2013 : 60.

<sup>410</sup> La vinculación directa entre esta interpretación y la doctrina de los *Dii animales* que el autor extrae de los comentarios de Von Vacano, no resultan del todo convincentes, dada la imposibilidad de vincular inequívocamente las referencias a la divinidad referida con el difunto divinizado (1992: 117) y no quizás con Adonis u otro.

<sup>411</sup> Cf. Infra. Capítulo III La representación del muerto etrusco

no es desde luego una idea ajena al mundo griego<sup>412</sup>. Como tampoco lo es la metamorfosis que alterando la esencia humana, convierte al mortal en héroe. Una diferencia que por ejemplo en la épica griega está basada en la personalidad y la individualidad, que algunos héroes como Menelao, conservan en el allende, y que son dos rasgos que los muertos etruscos también mantienen<sup>413</sup>. Convertirse en héroe significaba, además haber experimentado la mortalidad y haber trascendido a ella<sup>414</sup>. Esta relación del culto de los héroes con el mundo de la muerte es evidente en Grecia, donde dicho culto se desarrolló adaptando los ritos desarrollados para los muertos<sup>415</sup>; y aún más claro en época helenística cuando la vinculación entre muertos y héroes o entre culto heroico y culto a los muertos, se populariza y extiende debido a razones religiosas, pero también políticas<sup>416</sup>. Resulta difícil por los pocos datos que las fuentes textuales transmiten e equiparar la realidad heroica griega al difunto divinizado, pero en la iconografía parecen existir evidentes puntos en común, como veremos más adelante.

Desde esta perspectiva, al problema de la reformulación tardo-imperial, o del sincretismo de época tardo-republicana de estas prácticas, se suma que parte de lo narrado podría ser considerado originalmente etrusco, y eso es algo que parece insalvable desde la simple exégesis textual. La conceptualización del difunto que de ella puede extraerse para época helenística es exigua y limitada al cambio de status y de esencia que en el más allá sufre el difunto y solo los datos de una cuidada exégesis iconológica, permiten completar, un poco, esta visión, más en aspectos funcionales del cambio que en el fondo de la transformación.

---

<sup>412</sup> Desde el propio sacrificio de los prisioneros troyanos que posibilita el paso de Patroclo al reino de los muertos, hasta los cultos místicos y las fases rituales que permiten a los órficos obtener un lugar privilegiado en el más allá (Bernabé; Casadeus, 2008)

<sup>413</sup> Hom., *Od.*, XI

<sup>414</sup> Pache, 2009: 89-90 En la Grecia de época arcaica y clásica el culto heroico era una forma altamente ritualizada de adoración de los muertos.

<sup>415</sup> Larson, 2009: 36.

<sup>416</sup> Ekroth, 2009; De hecho Steiner al analizar las representaciones escatológicas etruscas de época helenística, ha demostrado como algunos motivos están directamente tomados de las estelas heroicas griegas (2001)

## **b. El difunto en las fuentes etruscas:**

### **Hinthial y otros nombres para el muerto**

Las fuentes etruscas, ofrecen aún menos datos sobre la supervivencia post-mortem del difunto, sobre sus cualidades o las transformaciones que experimenta en el más allá. Esta afirmación es válida tanto para los textos más extensos que se han conservado, así como para otro tipo de inscripciones más cortas como los objetos inscritos con simples dedicatorias o fórmulas de posesión; y finalmente también para los epitafios o *elogia* fúnebres, que evidentemente están más directamente relacionados con el muerto. La información que estos últimos ofrecen está principalmente relacionada con aspectos sociales de la vida del difunto como la genealogía<sup>417</sup>, los cargos cívicos o religiosos por él revestidos y en menos ocasiones la edad de fallecimiento o de consagración y la construcción o reestructuración<sup>418</sup> de monumentos funerarios<sup>419</sup>, que indudablemente guardan la memoria individual del difunto, pero que no aportan datos sobre su supervivencia post-mortem, salvo una genérica y difusa idea apoyada por las representaciones iconográficas de que los lazos familiares y el status allí indicados se mantienen en la ultratumba. Su función, es obviamente conmemorativa, pero no solo está relacionada con la historización de los programas figurativos<sup>420</sup>, sino también con el devenir ultramundano, donde el muerto conserva su individualidad y su identidad.

Las inscripciones etruscas son especialmente frecuentes a partir del s. IV a.C., y permiten intuir diferencias entre ciudades en el uso de las mismas que no son reconducibles de manera específica a aspectos relativos a la figura del muerto<sup>421</sup>. Por ejemplo el extraordinario corpus de las inscripciones funerarias chiusinas de época helenística que forma parte de una cultura funeraria que otorga a la inscripción onomástica una gran importancia, bien superior respecto a las tradiciones de las otras ciudades etruscas<sup>422</sup>; el hecho de que en algunas de estas

---

<sup>417</sup> Morandi señala su semejanza a los *elogia* latinos (1987)

<sup>418</sup> CIE 5525 con una posible mención a la reestructuración? o construcción de tres cámaras de la tumba dei Ceisines: (Morandi, 1989)

<sup>419</sup> Es el caso de la consagración de la tumba degli Scudi (Morandi, 1987)

<sup>420</sup> Como muchos autores señalan desde Mansuelli (1968: 9)

<sup>421</sup> De hecho a partir del siglo III a.C., las inscripciones empiezan a suplantar a las imágenes, con lo que su carga significativa aumenta (Cousin, 2009: 86).

<sup>422</sup> Benelli, 2001: 235.

ciudades como en Cerveteri solo a partir del s. IV a.C. se desarrolle masivamente una cultura epigráfica etrusca de ámbito funerario con inscripciones en el interior de las cámaras mortuorias y en los cipos colocados en el exterior de las tumbas; o que algo parecido ocurra también en Tarquinia casi exclusivamente en época reciente<sup>423</sup>, puede ser interpretado como una mayor conciencia de la existencia de una memoria individual y acordemente, con un mayor deseo de trasponer la identidad personal a la ultratumba para perpetuarla; pero es al mismo tiempo, y sobre todo, es una muestra de la posibilidad, de una parte extendida de la población, para acceder a una inscripción funeraria y con ello poder retener el recuerdo de la propia existencia en el mundo de los vivos<sup>424</sup>. Otros aspectos de las inscripciones como en lo referente al ratio en el género de las inscripciones, con un mayor número de epígrafes helenísticos que mencionan a difuntos masculinos frente a los que se refieren a difuntos femeninos en Tarquinia y Tuscania; pero un ratio prácticamente similar entre los siglos II-I a.C. en Chiusi y Perugia<sup>425</sup>, no encuentran tampoco explicación precisa a nivel escatológico. Se deban encontrar en ello razones de índole social y de prestigio, relacionadas con la mayor representatividad pública del hombre, una diferencia que se traspone a la ultratumba como parecen indicar también las representaciones de varias tumbas de la segunda mitad del siglo IV a.C., donde la figura masculina ocupa una posición relevante frente a la femenina<sup>426</sup>.

Frente a esta falta de datos concretos, la exégesis filológica permite individualizar de manera genérica en etrusco un gran grupo lexical relacionado con la concepción genérica del muerto. Está compuesto por diferentes palabras o grupos de palabras que parecen poseer un contenido semántico relacionado con el difunto, pero que podrían expresar diferentes status, o diferentes concepciones en torno a la esencia y supervivencia del muerto, lamentablemente no individualizables; estos grupos de palabras pueden estar vinculados a acciones cultuales, de las que si bien no puede extraerse una adoración en estricto sentido religioso según Steingraber<sup>427</sup>,

---

<sup>423</sup> Benelli, 2007

<sup>424</sup> Muchas inscripciones se encuentran en tumbas de las así llamadas clases intermedias, o al menos no pertenecientes a las grandes familias aristocráticas. (Steingraber, 2002: 98)

<sup>425</sup> Benelli, 2001.

<sup>426</sup> Así en la tumba degli Scudi (Cat P8) donde en la pared izquierda de la primera cámara *Velthur Velcha* ocupa sin duda una posición relevante con respecto a *Ravnthu Aprthnai*.

<sup>427</sup> 2002 :79

pueden, por su interrelación con otros grupos lexicales ser reconducibles hacia una esfera cultural similar a la de la *parentatio* romana<sup>428</sup>. La familia lexical *ap(a)*, y sus derivados, largamente atestada<sup>429</sup>, parece asimilable a la serie *parens* latina y por lo tanto estar relacionada con un grupo de difuntos determinado, y obviamente en este caso de difuntos heroizados<sup>430</sup>. Su vinculación a otras voces (*man-* ; *nes/s'-*) podría indicar una referencia al difunto en cuanto a tal, bajo particulares aspectos religiosos no precisables<sup>431</sup> pero desde luego diferentes entre si, a la que se podrían sumar, además, otras voces de base *\*afr*<sup>432</sup>, que se encuentran en el plomo de Magliano para las que se puede inferir un status privilegiado del difunto, quizá como objeto de culto. En esta misma línea, la inscripción *papac marthc svlisva* de la inscripción de Larth Velchas (CIE 5385) en la tumba degli Scudi<sup>433</sup>, vinculada al epitafio de Caere con la secuencia *papac atic sanisva* (CIE 6213) podría relacionarse con el estado post mortem de un grupo parental determinado, aunque las referencias *marth* y *svlisva* quizás relacionados con el *martith* del *Liber Linteus* de Zagreb y por lo tanto de contenido ritual, permanecen oscuros<sup>434</sup>. En relación al culto, una última apreciación parece necesaria, sobre el término *tamera*, cuya vinculación con un cargo sacerdotal vinculado al culto de los muertos, parece tener que ser rechazada en función de la relectura de las inscripciones CIE 5683 o CIE 5525<sup>435</sup> que reconduce su significado a una esfera relacionada con lugar sacro, o sepulcro<sup>436</sup>, como ya sugirió Olzscha<sup>437</sup> hace tiempo; y del que no puede inferirse directamente ningún culto relacionado con los muertos.

Otros términos como *lupu*<sup>438</sup>, para referirse a la acción de morir (en su traducción como participio: muerto), evidentemente en relación con el difunto, no

---

<sup>428</sup> Ya el propio Steingraber reconoce posibles referencias a ceremonias de *parentatio* en la iconografía etrusca (2002: 80)

<sup>429</sup> Pallottino, 1958; Camporeale, 1992: 96

<sup>430</sup> Según De Simone, la *tabula cortonensis* describiría una ceremonia de *parentatio* similar a la que conocemos para el caso romano, y por lo tanto estaríamos ante un tipo de supervivencia especial atribuido al difunto, que existiría ya desde antes de la época helenística (2007)

<sup>431</sup> Pallottino, 1958; Steingraber: 2002: 79-80;

<sup>432</sup> Van der Meer, 2011: 65-67

<sup>433</sup> Morandi, 1987; 1989

<sup>434</sup> Morandi, 1987: 106-109.

<sup>435</sup> Morandi, 1989.

<sup>436</sup> Morandi, 1986: 142.

<sup>437</sup> 1969 : 265.

<sup>438</sup> Bonfante, 2002 : 102 ; Benelli, 2007 : 97.



aportan sin embargo carga significativa alguna en cuanto a la conceptualización de su esencia.

Finalmente, una mención aparte merece el término *hinthial*, sin duda el más sólido que podemos vincular con el difunto, aunque solo se conocen ejemplos referidos a los muertos de la epopeya<sup>439</sup>. De las cinco veces<sup>440</sup> que aparece inscrito en diferentes soportes (Fig. V), tres veces lo hace acompañando a un nombre en genitivo (*terasias, turmucas, patrucles*), otra en ablativo (*teriasals*) y una más en solitario, a semejanza de un nombre propio en una escena comúnmente conocida como la toilette de Maliavich, y en la que el personaje designado como *hinthial* ha sido identificado con la sombra de Elena<sup>441</sup>, que en algunas tradiciones fue llevada a Troya en sustitución de la real. Esta identificación, cuanto menos dudosa, dado que no encuentra ningún paralelo iconográfico, ni textual que la apoye, resulta sin embargo convincente desde el punto de vista filológico, ya que ajusta la interpretación de la inscripción al significado que de manera convencional se acepta para el término. Su identificación como traducción etrusca del *ειδολον* griego, fue ya señalada por Bunsen en 1835<sup>442</sup>, cuando solo se conocía un ejemplar y es el significado corrientemente aceptado hoy, después de una larga alternancia interpretativa que lo vinculo tanto al *ειδολον* como a la *Ψυχή* griegas<sup>443</sup>. Colonna encontró posteriormente un parangón a las inscripciones etruscas, en una griega que siguiendo la misma fórmula, denominaba al *ειδολον* del Rey Ayetes sobre una crátera apula<sup>444</sup> del pintor de los infiernos datada alrededor del 330 a.C. y que por lo tanto refuerza esa acepción<sup>445</sup>.

---

<sup>439</sup> Pffiffig, 1975: 163; Briquel, 1987: 266

<sup>440</sup> Espejo de bronce de Vulci. Finales del s. V a.C.: Pfister-Roesgen, 1975: 85; Tav. 62 (Fig. V,1); Tumba dell'Orco II de Tarquinia = Cat. P3 (Fig. V,3); Cratera figuras rojas. Vulci= Cat. C7 (Fig. IV,4); Tumba François de Vulci = Cat. P9 (Fig. V, 5); Espejo etrusco: Gerhard, ES, II, 213. (Fig. V,2)

<sup>441</sup> Una interpretación de Colonna (1980: 174-179) quien seguramente adapta la imagen a la acepción corriente del término *hinthial* y siguiendo al mismo tiempo una vieja interpretación de la escena como el baño de Helena. (Colonna, 1980)

<sup>442</sup> Bull. Inst, 1935: 158-159 en una addenda realizada por el propio autor a su descripción del espejo en el mismo número (1935: 122-124) y sin ninguna consideración de tipo filológico.

<sup>443</sup> Para una visión genérica de los estudios: Cf. Colonna, 1980

<sup>444</sup> En la crátera Monaco 3296 una representación del Rey Ayetes, inspirada en la tragedia, aparece identificada con la inscripción *eidolon aetou* que puede ser utilizada en palabras del autor como una bilingüe figurada para la traducción de las inscripciones etruscas en Colonna, 1980: 176, fig. 2, tav. LV a.

<sup>445</sup> A pesar de todo algunos autores siguen insistiendo aun hoy en la acepción *Psiché* (De Grummond, 2002), aunque sin ninguna base objetiva.

El término desaparece del contexto iconográfico<sup>446</sup> a finales del s. IV a.C., con la desaparición de los grandes ciclos figurativos de *nekya* en las tumbas. La diversidad de materiales, escenas, lugares de producción e influencias estilísticas de los ejemplos conservados, parecen indicar una difusión exitosa que arranca en el siglo V a.C.

Un punto importante es que analizando las imágenes, y a pesar de que compartimos la traducción extendida del término como *ειδολον*, surgen algunas dudas en relación a la carga semántica con el que los etruscos lo dotaron, ya que es utilizada siempre para referirse a héroes de la epopeya y nunca a difuntos reales. Este uso es además, por lo que parece aleatorio, ya que en una misma representación como en la crátera de París<sup>447</sup>, de las dos amazonas caracterizadas de la misma manera y en idéntica actitud y posición, solo una de ellas presenta este término asociado al nombre personal.

El término en griego hace alusión en los poemas homéricos al doble, a la imagen sin consistencia, ni inteligencia que solo con la sangre recobra algo de su ser humano<sup>448</sup>. Esta visión que se mantiene también en las tragedias, como demuestra por ejemplo la Hécuba de Eurípides (534-537), es solo visible sobre el espejo del vaticano (Fig. II, 2), donde con la ayuda de Turms la *hinthial* de Tiresias prácticamente inerte se dirige a beber la sangre que le ofrece Odiseo para poder revitalizarse.

El resto de imágenes parecen reflejar un significado que aludiría a una combinación de los términos *ειδολον* y *Ψυχή*<sup>449</sup>, en el sentido de que estos muertos no solo conservan la apariencia del cuerpo que tuvieron en vida, heridas incluidas, en tanto que representación visual del difunto, sino que cuentan además con el hálito vital y con algo aún más importante, la *metis*, que constituye en vida, y en

---

<sup>446</sup> Aunque cabe evidentemente la posibilidad de que el marco restringido de utilización que contemplamos se deba al azar de los descubrimientos.

<sup>447</sup> Cat. C7

<sup>448</sup> Hom. *Od.*, X, 520 ; 535 ; XI, 207-208) Una visión actualizada en Jouanna (2015: 58-62).

<sup>449</sup> Solo en el caso del espejo de Vulci, la *hinthial* de Tiresias, aparece apoyada en Turms y sin fuerzas, a la espera de beber la sangre que le ofrece Odiseo (tav. I, 1).

unión con el cuerpo la esencia misma del ser humano, su yo completo<sup>450</sup>. Los *hinthial* etruscos, no forman parte de los *nônymnoi* que pueblan la ultratumba, son muertos especiales, heroicos, como los que se representan también sobre los grandes vasos apulos, y que pueblan una ultratumba excepcional<sup>451</sup>. A esta definición se ajustan el resto de representaciones, incluida la de la *hinthial* de Patroclo, que presente en sus funerales, no ha atravesado aún la ribera del Aqueronte y sigue conservando su identidad personal.

No hemos de olvidar sin embargo, que los ejemplos referidos, además de ser en extremo variados, constituyen paradigma mítico y restringido, y que no puede extrapolarse la idea de *ειδολον* y *Ψυχή*<sup>452</sup>, con sus contenidos semánticos asociados a la figura *real* del difunto etrusco<sup>453</sup>. Las características de este último, en época helenística, y seguramente antes, dibujan también una realidad ultramundana en la que, por lo que deja entrever la iconografía y quizás gracias a rituales similares a los *dii animales*, no solo conserva el muerto su identidad completa, sino que se ve mutado en un ser de status excepcional, quizás incluso objeto de culto. En este sentido, no puede excluirse tajantemente que las figuras definidas como *hinthial* pudiesen censurar de manera paradigmática la excepcionalidad de la aristocracia etrusca y de su destino ultramundano. Resulta extraño, sin embargo, que en ningún caso ese término sea utilizado para referirse a los difuntos reales<sup>454</sup>, lo que seguramente sea indicativo de que se refiere a un tipo de difuntos diferente. Desde nuestro punto de vista, lo más probable es que la ocasional aparición del término, sirva para traducir el griego *ειδολον*, pero que no haya servido nunca para

---

<sup>450</sup> En la visión tradicional sobre los difuntos griegos, con la muerte, el hombre deja de ser un humano completo. El cuerpo desaparece y solo la *psyché* permanece indemne. Tras la corrupción del cadáver, vagas sombras de los cuerpos que aún conservan su apariencia (*eidola*) pero ninguna de sus capacidades y lloran por la pérdida de la vida terrena de la que quieren seguir formando parte. Los vivos guardan su memoria, pero los muertos carecen de ella. Rhode, 1948 ; Zannini Quirini, señala también como las concepciones populares griegas atribuyen a los muertos un status que no tendría razón de ser si los muertos se concibiesen como puros elementos espirituales (1991: 229-230); Díez de Velasco, 1995. De todas formas Johnston ha demostrado como esta visión cuenta con numerosas excepciones ya desde Homero, donde la carnalidad y materialidad del mundo de los muertos está ya presente (1999)

<sup>451</sup> cf. Pensa, 1977

<sup>452</sup> Para una visión actualizada de estos términos en Grecia: cf. Jouanna, 2015.

<sup>453</sup> Tal y como hace Jannot, quien considera que la conciencia de *Ψυχή* estaría ya presente en el más allá etrusco en época arcaica (1997: 72). Sobre esta cuestión: Cristofani, 1967; Pfiffig, 1975: 163; Colona, 1980, 174-75; Colonna, 1985b

<sup>454</sup> Esta misma razón debería servir para descartar que el término se utilizase como un nombre genérico para los muertos. Y no parece admisible una carga semántica, como la que Bonfante y Thomson de Grummond dan al término: "Hinthial is ghost, shade or soul" (1989: 99)

FIGURA V: Representaciones de Hinthial



1



2



3



4



5

denominar al muerto etrusco real. Las representaciones en las que el término aparece, excepción hecha del espejo vaticano, representa , a un tipo de difunto consciente de su identidad personal y social, tal y como por otra parte era concebido el muerto real etrusco. Un tipo de representación que no entra en contradicción con el uso que de la palabra se hace en Grecia, en un arco temporal que va desde los poemas homéricos hasta la cerámica apula, donde el ejemplo arriba señalado del rey Aietes, parece claramente conservar el recuerdo de su vida terrena.

### 3 La figuración del difunto en la iconografía etrusca

En una lectura semiológica general, la figura del difunto, en las representaciones helenísticas, presenta elementos de significado inmediato, pero también otros intercalados de carácter alusivo<sup>455</sup>, traducibles a nivel semántico en una lectura ideológica plural, que puede realizarse tanto desde el punto de vista escatológico<sup>456</sup>, como de caracterización social<sup>457</sup>, y en este último caso constituyendo, una referencia al status pasado del difunto que, por un lado se traspone a la ultratumba, y por otro actúa como memoria<sup>458</sup> personal del muerto reavivando su recuerdo dentro de la comunidad de los vivos<sup>459</sup>.

Dos grupos de representaciones convergen en la iconografía etrusca relacionadas con la definición del status del muerto, sus características y cualidades, en niveles de lectura diferenciados para cada uno de ellas. En primer lugar un grupo de imágenes escatológicas *realistas* en las que el difunto es figurado bien como cadáver, bien con la apariencia de los vivos en acciones que transcurren en el interior del más allá, pero con mucha mayor frecuencia en el espacio liminal que lo

---

<sup>455</sup> Coarelli, 1983: 45

<sup>456</sup> Como indicio de una creencia en la supervivencia personal post-mortem en la que el muerto conserva su apariencia y que en Etruria puede retrotraerse bajo diferentes formas hasta el siglo VIII a.C., si no antes. Para una visión genérica de las representaciones del muerto a lo largo de la historia etrusca: cf. Colonna, 1984; Jannot, 1987.

<sup>457</sup> Maggiani, 1985: 83.

<sup>458</sup> Deseo por mantener la individualidad y un recuerdo personal que se acentúa cuando se insertan inscripciones.

<sup>459</sup> Ambos aspectos están presentes ya desde antiguo en Etruria, tanto por la antropomorfización del cinerario en los primeros ejemplos de los canopos de terracota y bronce de Chiusi, como en la transposición al más allá de la forma de vida aristocrática y del status del difunto sobre las tapas de época villanoviana (Maggiani, Paolucci, 2005: 2-3).

conducirá hacia allí<sup>460</sup>. En segundo lugar, otro grupo heterogéneo de representaciones míticas y simbólicas que remiten, aunque de manera más genérica<sup>461</sup> a las cualidades o características del difunto<sup>462</sup>, junto a creencias específicas del devenir ultramundano, de acuerdo a un uso del mito y del símbolo como referentes arquetípicos del ritual<sup>463</sup>.

La dificultad interpretativa derivada de identificar a los muertos y de diferenciar a los difuntos de los vivos es el primer elemento a tener en cuenta, y se expresa en términos similares a los que encontramos en el mundo griego<sup>464</sup>. Su identificación, especialmente<sup>465</sup> cuando se figura en esta realidad ultramundana no es sencilla, dado que no existe un tipo de representación inequívoca que lo identifique como difunto.

Ni los rasgos físicos del muerto, ni la vestimenta<sup>466</sup>, ni los atributos, de manera aislada son indicativos de la condición del muerto. En el caso de la vestimenta, es cierto que el tipo de manto o calzado utilizado, y seguramente también su decoración, como forma de *(auto)representación* codificada debió contener una carga ideológica fuerte, a nivel social,<sup>467</sup> pero también escatológico, aunque en este último caso, solo pueda individuarse en un contexto y en unas escenas determinadas y no es perceptible por si sola.

---

<sup>460</sup> Se establece así a nivel de la ideología esCat.ológica una relación con los tres actores que participan también en los funerales y se relacionan entre sí: cuerpo, “alma” y los supervivientes (Hertz, 1960: 29)

<sup>461</sup> Cómo cuando mediante el mito o la plasmación del rito, se hace referencia a algún aspecto concreto de las necesidades del difunto, que indirectamente nos hablan de sus carencias o de las transmutaciones que se han operado sobre su esencia. Este tipo de imágenes serán analizadas en el capítulo III, junto a las representaciones simbólicas, dado que hacen referencia no solo a la conceptualización específica del difunto, sino a la ideología funeraria en general, en la que esta conceptualización se inserta. Algunos ejemplos serán tratados en la recapitulación de este apartado.

<sup>462</sup> En este grupo se incluiría una categoría cuanto menos problemática como es la del muerto en ausencia (Cerchiai; D’agostino, 1999; Lubtschansky, 2006) que es desde nuestro punto de vista un falso historiográfico sobre el que volveremos en la recapitulación de este apartado.

<sup>463</sup> Maggiani, 1997: 149.

<sup>464</sup> De hecho los vasos áticos, y el arte funerario griego en general, presenta también la imposibilidad de encontrar una regla definitiva para esta diferenciación dado que el universo griego al igual que el etrusco insinúa más que impone, aunque es una insinuación que el conocedor de los signos puede llegar a comprender más fácilmente. Para este problema en general cf. Díez de Velasco, 1995; La importancia de la escena a la hora del reconocimiento del muerto es esencial (Siebert, 1981)

<sup>465</sup> Las representaciones de cadáveres son por lo general perfectamente identificables, salvo por una cierta ambigüedad que puede derivar de la identificación entre sueño y muerte.

<sup>466</sup> Al contrario de lo que sostienen muchos autores en referencia a infinidad de detalles: la desnudez (Bonfante, 1989b; 2003) o el representarlos totalmente embozados (Steiner, 2014)

<sup>467</sup> Por ejemplo en la Atenas arcaica los altos zapatos encontrados en las tumbas reproducidos en cerámica parecen ser alusión a jóvenes muertas antes de casarse (Cultraro; Torelli, 2009)

Igual carga significativa poseen también, los objetos y atributos que los difuntos portan sobre la cabeza o en las manos. Cualifican al difunto desde el punto de vista social, pero esencialmente ideológico, con referencias a las creencias escatológicas, ocasionalmente de carácter soteriológico o dionisiaco<sup>468</sup>. Y al igual que la vestimenta, este significado adquiere pleno valor en relación al contexto en el que se representan y en relación a la imagen que los porta. Además dentro de este juego de interpelaciones, la vestimenta (o su ausencia), los atributos que portan los muertos y los gestos que realizan, adquieren un valor significativo, plural<sup>469</sup>, no exento en ocasiones de un carácter ambivalente<sup>470</sup>.

Las inscripciones, que como vimos se multiplican en época helenística, refuerzan el deseo de individualizar, de mantener la memoria personal con el recuerdo de la edad, el *cursus honorum* y la genealogía del difunto, pero presentan los mismo problemas de concretización<sup>471</sup> a la hora de identificar con certeza las figuras de difuntos.

Como consecuencia de esta imposibilidad de reconocer la figura del muerto por medio de sus rasgos individuales, considerados de manera aislada, será su combinación singular, vinculada a las relaciones establecidas dentro de escenas que

---

<sup>468</sup> La multiplicidad de significados asociados, conlleva en la óptica contemporánea una ambigüedad, de la que en ocasiones no podremos huir, pero es necesario considerar que la codificación del signo, atribuye un significado que se revela de manera inmediata e inequívoca. Ello permite al objeto, convertido en símbolo, actuar como dador de sentido existencial o actuar como elemento codificador de la ideología que explica esa existencia. Para la importancia del objeto en relación a los ritos de paso cf. Allovio, 2012: 493-495.

<sup>469</sup> Tanto a nivel de ideología escatológica como a nivel de representación social.

<sup>470</sup> El manto por ejemplo, es usado para el rito de paso del matrimonio, pero también adquiere valencia funeraria en las representaciones. Igualmente otros elementos pueden referirse según el contexto a diferentes momentos y a ritos dispares del nacimiento, el matrimonio o la muerte (Bonfante, 1993: 388-389)

<sup>471</sup> Únicamente el término *hinhial* (cf. Supra Capítulo II.2) asocia claramente una figura a un difunto de características especiales; por el contrario las inscripciones con el nombre del difunto de época helenística, a pesar de ayudar en cierto sentido a identificar al recién finado depuesto en la tumba, no aportan datos sobre la esencia del difunto. En el caso de la tumba *di Tassinaia* (Cat P22), las seis inscripciones (CIE 1299-1304) que evidentemente señalan a los depuestos en la tumba, deben referirse (total o parcialmente. Cf. Pallottino, 1952: 246) a las representaciones masculina y femenina de la tumba, pero no indican, por si solas, y en ausencia de otro indicador si se trata de figuraciones de los difuntos como tales, o como vivos. O pueden resultar poco concluyentes, como en la tumba Querciola (Cat. P23) donde puede inducir a errores como el de Prayon que por la edad señalada en la inscripción identifica al recién finado con el familiar premuerto por razones estilísticas (2002: 56) o en el sarcófago de Hasti Afunei (Cat. S131), donde la inscripción con el nombre de los familiares, por si sola no es indicativa de su esencia, o de su carácter de vivos o muertos

transcurren en la ultratumba<sup>472</sup>, entre los diferentes personajes, y entre estos y otros elementos significantes, la que posibilite el reconocimiento de las distintas figuras como difuntos.

Una última dificultad, radica en diferenciar si las escenas representadas son comprensibles como un momento del ceremonial fúnebre, si deben considerarse escenas de la vida cotidiana sobre la tierra, exhibición de situaciones emblemáticas en la vida del difunto tendentes a caracterizar su status y su condición social o representaciones de la realidad escatológica<sup>473</sup>. Existe un consenso generalizado, al cual nos atenemos, en interpretar un gran número de escenas de época helenística en las que aparecen demonios funerarios u otros elementos significantes y, sobre todo, personajes en esquemas figurativos conocidos y que los representan en actitud de viaje o de banquete, como escenas que tienen lugar en la realidad escatológica ya desde la segunda mitad del siglo V a.C., aunque también numerosas dudas en la identificación de algunas de ellas<sup>474</sup>. Este consenso sobre esquemas tipos es lo único que hace finalmente reconocible al muerto real como tal y no viceversa. Las escenas de encuentro y despedida, sobre las que volveremos en el capítulo siguiente, son una prueba en la que una falta de acuerdo definitivo sobre el momento del viaje representado, impide diferenciar con claridad cuál de los personajes está vivo o muerto<sup>475</sup>

Teniendo en cuenta lo anterior, en sentido genérico, puede afirmarse que los dos tipos de representaciones del muerto antes mencionadas se dan en dos realidades y dos tipos de escenas diferentes: la representación del difunto como cadáver en época helenística se produce mayoritariamente en escenas mitológicas

---

<sup>472</sup> La definición de los límites espacio-temporales en los que transcurre una escena, así como la identificación de los símbolos que permiten identificar las nociones de terreno (aquí) y ultramundano (allí) no siempre resultan sencillas. El problema debe abordarse desde una perspectiva amplia dado que se trata de imágenes intrincadas desde el punto de vista de la representación formal y conceptual; en las que se utiliza un sistema de códigos representativos similar basado en una serie de valores y creencias aristocráticas, que es válido para ambos espacios, pero a nuestros ojos crea cierta ambigüedad. Para un análisis pormenorizado del reconocimiento e individualización del carácter funerario de las escenas cf capítulo III

<sup>473</sup> D'Agostino, 1983

<sup>474</sup> Cf. *Infra* Capítulo III. Para un análisis genérico de los tipos de escena de la realidad escatológica, no solo en época helenística y la problemática adjunta: Steiner, 2004

<sup>475</sup> Algo similar ocurre en algunas representaciones sobre léцитos áticos de figuras blancas (Diez de Velasco, 1995). Un hecho que algunos autores como Bazant consideran representación de la ambigüedad de la muerte (1986: 39).



o narrativas genéricas; mientras que la figuración realista del difunto, como si estuviese vivo, tiene lugar en tres grandes grupos de escenas, asociadas a diferentes momentos de la transformación e integración del difunto en el más allá: Escenas de viaje al más allá en las que el difunto se va desprendiendo paulatinamente de su status mortal; escenas que se desarrollan en las inmediaciones del más allá, en el momento final del viaje, cuando se produce el paso definitivo entre el mundo de los vivos y de los muertos y se concluye la metamorfosis del difunto; y por último escenas del interior del más allá en las que el muerto se ha integrado plenamente y forma ya parte de la comunidad de difuntos. Un grupo muy reducido de imágenes representa también un muerto realista y heroico en escenas de la epopeya.

En base a estas consideraciones previas, en las próximas páginas se analizará la representación realista del difunto, como cadáver o en la esfera transmunda, sobre los diferentes soportes<sup>476</sup>.

#### **a. El difunto en la pintura mural**

La pintura mural helenística<sup>477</sup>, con una producción mayoritariamente concentrada en la Etruria meridional<sup>478</sup>, cubre un período que va desde el último cuarto del siglo IV a.C. hasta finales del siglo III a.C.<sup>479</sup> Sus programas figurativos,

---

<sup>476</sup> Referencias a las representaciones mitológicas y simbólicas relacionadas con la conceptualización del muerto, que conforman el segundo gran grupo de imágenes funerarias de época helenística serán en estos apartados ocasionalmente mencionados, dado que de manera indirecta sirven para cualificar también al difunto. Para un desarrollo más amplio de esos motivos (cf. Capítulo III).

<sup>477</sup> Fuera de este estudio quedan aquellas tumbas de existencia dudosa o perdidas como las descritas por Avvolta (1831) ; al igual que aquellas de las que se tiene general convencimiento de su falsedad, como las “inventadas” por Forlivesi (cf. Harari, 2012) . Las conocidas por dibujos antiguos o grabados, serán utilizadas con cautela, dada la poca fiabilidad en los particulares, que aquí interesan, en la mayoría de ellos, como es el caso de los dibujos de Byres (cf. Loeffler, 1964: 199). Entre los estudios de la pintura etrusca de los siglos IV-III a.C. : Steingraber, 1986; Steingraber, 2006; Coarelli, 1977; 1983; Colonna, 1984; Cristofani, 1967; 1971; 1987b; Gilotta, 1996; 2000; 2007; Maggiani, 1983; Massa-Pairault, 1983; 1985c; 1992; Morandi, 1983; 1987; 1989; Naso, 2001; 2005; Serra Ridgway, 2000; 2003; Torelli, 1983b; Weber-Lehmann, 2012; Franzoni, 2011; 2012

<sup>478</sup> La mayoría de la producción se concentra en la Etruria meridional, especialmente Tarquinia, a la que corresponden por otra parte más de tres tercios del total de las pinturas conservadas desde los primeros ejemplos en la ciudad en el s. VI a.C., aunque Veyes o Caere presentaban ya ejemplos anteriores de principios del s. VII a.C. (Steingraber, 2006: 31-39)

<sup>479</sup> Pese a los problemas cronológicos de las tumbas helenísticas, objeto de un largo debate historiográfico aún no resuelto completamente (cf. Franzoni, 2011), cierto consenso parece haberse conseguido entorno a una cronología alta (cf. Franzoni, 2008), que reduciría el trauma sobre la producción, tradicionalmente atribuido a la segunda guerra púnica que ya adelantase Torelli (1985: 263-265);. Cronología que incluso logró el consenso de Steingraber (2006) que en su anterior trabajo (1986) defendía una cronología baja para muchas de las tumbas.

estrechamente condicionados en su desarrollo por la diversidad del espacio arquitectónico de las tumbas<sup>480</sup>, forman con él un todo significativo, tanto a nivel real<sup>481</sup> como simbólico<sup>482</sup>. Una interdependencia que afecta la exégesis iconológica, pero que se encuentra supeditada al mensaje que se trasmite, especialmente en el siglo III a.c. cuando muchas de las tumbas dejan de tener un programa orgánicamente estructurado, y a la que se suma la interacción con la decoración de los otros soportes que conforman el ajuar funerario<sup>483</sup>.

En época helenística y dentro de este sistema figurativo no existe o, al menos, no se ha conservado ninguna representación del muerto figurado como cadáver, bien representado en algún momento del ritual funerario, bien como parte de algún episodio épico o mítico<sup>484</sup>.

Por el contrario, las imágenes realistas del difunto, imaginado como si estuviese vivo en escenas que transcurren en el interior del más allá, en sus inmediaciones o en escenas de viaje, son numerosas durante los siglos IV-III a.C., de acuerdo a una tendencia figurativa que se inicia a finales del siglo V a.C. con representaciones claramente localizables en la ultratumba<sup>485</sup> como las de la tumba dei Demoni Azzurri de Tarquinia<sup>486</sup> o las poco más tardías de la tumba dei Pigmei<sup>487</sup>.

Se percibe una similitud genérica en todas las representaciones del difunto en la pintura mural de las distintas áreas, tanto a nivel formal, como ideológico, reflejo sin duda de la *koiné* artística y cultural que se desarrolla durante el siglo IV y III a.C. en Italia<sup>488</sup>, pero sobre todo por la existencia de una base de creencias

---

<sup>480</sup> Cristofani, 1989: 27

<sup>481</sup> La planta de la tumba marca un recorrido lineal, en la mayoría de los casos del punto más externo donde se encuentra la entrada al más interno, que regula la decoración pictórica.

<sup>482</sup> Como demuestra por ejemplo el ya mencionado caso de la tumba François (Cristofani, 1978: 194-195), donde incluso la jerarquización simbólica del espacio arquitectónico, no necesariamente coincidente con la configuración real de la tumba, jugó un papel importante como vehículo de percepción en la interpretación de los elementos decorativos (Coarelli, 1983: 46).

<sup>483</sup> Lamentablemente no reconstruirle en su totalidad en ninguna de las tumbas pintadas.

<sup>484</sup> Representaciones del muerto como cadáver en escenas relacionadas con el ritual funerario, aunque no muy numerosas, no son extrañas a la época arcaica y clásica como prueba por ejemplo la tumba *del morto* de Tarquinia de finales del siglo VI a.C. (Steingraber, 1986: 325-326, nº 89).

<sup>485</sup> Algunos autores como Torelli creen que en muchas representaciones anteriores es posible inferir también que las escenas tienen lugar en la ultratumba (1997), una afirmación con la que convenimos.

<sup>486</sup> Cat P1

<sup>487</sup> Cat P2

<sup>488</sup> Más allá de las influencias estilísticas individuales en los motivos diferenciados y en los programas figurativos, en los que evidentemente la pluralidad es la normal (Steingraber, 1986: 185-192).

compartida sobre la supervivencia del muerto y sus cualidades, aunque ello no sea óbice para diferencias regionales y cronológicas específicas.

Existen de hecho algunas diferencias, que establecen una escisión temporal a finales del siglo IV a.C. o más seguramente a principios del siglo III a.C. en la representación del difunto, y que se manifiestan en la simplificación de rasgos particulares de los programas figurativos, y especialmente en la desaparición de las escenas del interior del más allá propiamente dicho<sup>489</sup>, lo que tendrá consecuencias a nivel figurativo para la representación del muerto. Mientras en el siglo IV a.C., los difuntos se representan en escenas de banquete en el interior del más allá, encuentro con familiares premuertos o viaje heroico al más allá, a partir del siglo III a.C., el difunto va a ser solo representado en escenas de viaje o de encuentro en el umbral<sup>490</sup>.

El difunto conserva en las representaciones de la pintura mural tanto sus rasgos físicos, como su status familiar y cívico, expresado esencialmente a través de las inscripciones y de determinados convencionalismos figurativos genéricos, en un proceso que probablemente asocia ambas características con la pervivencia de su identidad, basada en la familia y la posición social. Esta identidad se manifiesta, dentro de una sociedad de los muertos que se



imagina jerarquizada como demuestra en el siglo IV a.C. la reafirmación de la diferencia de status<sup>491</sup> a través de actividades propiamente aristocráticas como el

<sup>489</sup> La última tumba con una escena que represente al difunto en el interior del más allá de manera clara es seguramente la tumba della Quadriga Infernale de finales del siglo IV a.C. (Cat P11) No es posible determinar si el cortejo de la cámara inferior de la tumba della Mercareccia (Cat P15) tiene lugar en el interior del más allá o en el espacio liminar exterior. Igualmente la imagen de la difunta mirándose al espejo de la tumba Bruschi, de la primera mitad del siglo III a.C. (Cat17), se sitúa en un espacio anónimo, que no podemos identificar específicamente con el más allá, pero en el que el objeto es representativo de la cósmesis divina que se va a producir (Vincenti, 2009: 69-71)

<sup>490</sup> Unas escenas de encuentro que Sachetti reconoce son especialmente frecuentes a partir del siglo III a.C. (2000: 154)

<sup>491</sup> Esta jerarquización se encuentra también en el mundo divino, y no es por lo tanto ilógico encontrarla en la ultratumba. Lo mismo sucede en Grecia donde, "le monde divin est organisé en société de l'au-delà,

banquete y la presencia de servidores en el interior del más allá<sup>492</sup>; y, a partir del siglo III a.C. expresada por medio de la valorización de la representación del viaje del difunto en cortejos triunfales a la ultratumba investido de las insignias de su poder o de los cargos cívicos<sup>493</sup> desempeñados.

Una diferenciación por tipos de edad solo es visible en este particular, pues incluso aquellos personajes que en las tumbas son claramente niños por su tamaño, respecto a las otras figuras, no presentan diferencias significativas en la vestimenta o la actitud, que permitan inferir esa discriminación,<sup>494</sup> como en el caso de la tumba 4912<sup>495</sup> (Fig. VI)

Es perceptible una distinción en base al género<sup>496</sup>, que se manifiesta en la posición preponderante del difunto masculino en las escenas de banquete durante el siglo IV a.C.<sup>497</sup>, y una codificación construida en base a la imagen cívica perceptible en su inclusión en escenas de viaje al más allá en forma de cortejo de magistrados o en forma de jinete durante el siglo III a.C.<sup>498</sup>. Por el contrario el rol de la mujer, se circunscribe a la reafirmación de su papel dentro del oikos<sup>499</sup> como esposa y madre, tanto en el siglo IV a.C., como en las escenas del siglo III a.C. Su constante presencia es no obstante muestra del papel destacado que jugó, principalmente en la sociedad aristocrática del s. IV a.C., como garante de continuidad de la gens y de los principios aristocráticos<sup>500</sup>.

---

avec ses hiérarchies de rang, son échelle de grades et de fonctions, sa répartition de compétences et de pouvoirs spécialisés" (Vernant, 1986 : 42).

<sup>492</sup> Cat P5, P8, P11

<sup>493</sup> Cat P17, P29, P32

<sup>494</sup> Ya Bonfante señala que a diferencia de la vestimenta romana, la griega y la etrusca no diferencian por edad (1975: 92), aunque De Angelis disiente de ello en base a la información que proporcionan los espejos en época helenística (2002, n. 63)

<sup>495</sup> Cat P31

<sup>496</sup> Una distinción que puede ser simbólica o real.

<sup>497</sup> Cat. P8, donde el hombre aparece reclinado y la mujer sentada a sus pies; o donde la figura del *pater familias* entronizada en la pared izquierda ocupa un papel preponderante respecto a su esposa. (Tav 3)

<sup>498</sup> Cat. P19; P29

<sup>499</sup> Entre las diferentes figuraciones de la mujer en las tumbas que inciden en este particular podría destacarse la posición secundaria que ocupa sentada a los pies de las klinai en la tumba degli Scudi (Cat. P8) o llamando la atención frente a la figura de *Velthur Velcha* entronizado en la pared izquierda de la misma tumba; o su imagen en la tumba Bruschi (Cat P17) donde aparece en compañía de una sirvienta que le muestra un espejo.

<sup>500</sup> Un hecho que corroboran las inscripciones con la inclusión de los matronímicos (Benelli, 2009).



Fig. VII

Los rasgos físicos del difunto responden a tipos genéricos, y en ningún caso a retratos. Solo determinados elementos normalmente relacionados con el cabello como el pelo y la barba cana de *Larth Velcha*, en la tumba *degli Scudi*<sup>501</sup>, pero también su corpulencia (Fig. VII), sirven para individualizar al difunto. Un carga significativa de estos elementos no es excluible, aunque su uso puede estar derivado también por modas locales o temporales. Las barbas de pocos días son comunes en la 2ª mitad del siglo IV a.C. en

las representaciones de Tarquinia y su territorio, mientras que a partir del siglo III a.C. se popularizan las imágenes imberbes, seguramente por la difusión de tipos que imitan los retratos de Alejandro<sup>502</sup>. En la tumba Querciolla II<sup>503</sup> en la segunda mitad del siglo III a.C. ambos tipos, el difunto barbado e imberbe son representados.

Dos aspectos peculiares de la pintura mural son por un lado la jerarquización del tamaño que afecta a algunas figuras de difuntos y que marca la preeminencia jerárquica y el status social del difunto frente a los otros miembros de la escena<sup>504</sup>; como ocurre en los cortejos de la pared del fondo y de la pared derecha de la tumba Bruschi de Tarquinia donde el muerto aparece representado de mayor tamaño que el resto del cortejo, para marcar su primacía social, y que quizás es al mismo tiempo un modo de resaltar su carácter heroico<sup>505</sup>.

Un segundo rasgo destacable, no estrictamente físico del difunto, pero si elemento que connota su status diferenciado, y su pertenencia a una realidad

<sup>501</sup> Cat. P8

<sup>502</sup> Bonfante, 2003: 78.

<sup>503</sup> Cat. P23

<sup>504</sup> Dentro de un mensaje orgánicamente constituido en el que también participan las inscripciones (Cristofani, 1987: 193).

<sup>505</sup> Ideología funeraria y representación social se ven así unificadas por medio del tamaño, que es imagen eternizadora del status social del difunto en la ultratumba, y signo visivo de su esencia transmutada, de su condición heroica o divina. Cat P17

ultraterrena<sup>506</sup> y por lo tanto no humana, es una sombra o nube oscura<sup>507</sup>, que circunda a muchos personajes (difuntos y divinidades) en la pintura tumbal de la segunda mitad del siglo IV a.C. Se trata de un elemento, que no se explica únicamente por razones estilísticas<sup>508</sup>, sino que es un elemento fuertemente simbólico que connota a personajes íferos y a difuntos especiales, y del que es posible encontrar similitudes en la cerámica orvietana<sup>509</sup>. En el contexto de la renovación ideológica y funeraria del s. IV a.C. <sup>510</sup> este elemento podría entenderse como un símbolo visual de la esfera ctonia a la que pertenecen los difuntos. Un elemento que significándolos, y aislándolos<sup>511</sup> de lo que les rodea, crea un espacio diferenciado que no hace más que denotar su status especial, su esencia no humana. Sin embargo, a partir del siglo III a.C., desaparecerá por completo del repertorio figurativo de la pintura mural, por lo que a pesar de su carga significativa, es probable que se trate de una moda ligada a unos talleres de producción que operan durante un espacio de tiempo limitado.

La vestimenta tanto femenina como masculina en la pintura mural se caracteriza por su relativa repetitividad.

En el caso masculino, el rasgo más destacable es la alternancia en la representación entre los difuntos con manto y torso desnudo, y aquellos con el torso cubierto, bien con túnica y manto, bien totalmente embozados en el manto, bien con algún otro tipo de vestimenta. La relación primaria que se establece, no es entre tipo de vestimenta y cronología o lugar de producción<sup>512</sup>, sino entre aquella y el tipo de escena representada, y dentro de cada una por el papel jugado por el personaje.

---

<sup>506</sup> Minetti, 2007: 70-80

<sup>507</sup> Es un recurso extendido en Tarquinia y Orvieto (Cat P3, P10); Y que Colonna describe, refiriéndose a la tumba della Quadriga Infernale (Cat P11) como color para “significare l’invisibilità del demone e del suo triste equipaggio: è uno squarcio d’Oltretomba che la quadriga trascina con sé tra gli ignari mortali”. (2009: 114-117)

<sup>508</sup> Brunn (1866: 433) se refiere a las vestimentas blancas de la tumba Golini I, para explicar que el recurso a las sombras evitaría que los contornos se perdiesen en el fondo blanco. Si bien es cierto que razones estilísticas pudieron influir en cierta manera su desarrollo pictórico, ya desde el siglo XIX son consideradas una referencia al mundo infernal donde se desarrolla la escena (Helbig, 1870: 5-74 Martha, 1889). Es una referencia espacial, que sin embargo está íntimamente ligada a la caracterización de los personajes, ya que a ellos rodea y no otros espacios de la tumba. (Feruglio, 1995: 36)

<sup>509</sup> Cf. *Infra* El difunto en la cerámica.

<sup>510</sup> 2007:80

<sup>511</sup> Rouveret, 1988.

<sup>512</sup> Dado que los mismos tipos de vestimenta se repiten durante toda la producción, aunque a partir de finales del siglo IV a.C. la decoración y los ornamentos se simplifican de manera notable.

Todo ello evidentemente incide en considerar el valor significativo a nivel ideológico, y seguramente también social de la vestimenta en relación al cambio de status.

Difuntos con el torso desnudo se encuentran en escenas del interior del más allá y en escenas de encuentro. Así es representado, como un antepasado heroizado, *Velthur Velcha* entronizado sobre un *driphos* en el interior del más allá y sobre la pared izquierda de la tumba “degli Scudi”<sup>513</sup> (fig.VII) , en un esquema compositivo similar seguramente al de la perdida tumba Campanari de Vulci<sup>514</sup> y que recuerda las figuraciones de Aita de la tumba del Orco II. Es así vestido como el finado participa también en la mesa divina del banquete ultramundano en la tumba *degli Scudi* de Tarquinia, en la pared derecha de la misma tumba *Golini II* de Orvieto<sup>515</sup> o en la tumba de *la Quadriga Infernale* de Sarteano<sup>516</sup> (fig.VIII). Y con el torso desnudo son representados también en las tumbas del Orco II de Tarquinia<sup>517</sup>, *degli*



Fig. VIII

*Hescanas*<sup>518</sup>, *Golini II*<sup>519</sup> o en la tumba François de Vulci<sup>520</sup>, algunos héroes de la epopeya dentro de las *nekyas* figuradas, y donde es clara la influencia del mundo apulo<sup>521</sup>. El manto

utilizado en casi todas las representaciones con torso desnudo es un *himation*, como el que viste en la tumba François Vel Saties<sup>522</sup>. Una elección seguramente no casual

<sup>513</sup> Cat P8

<sup>514</sup> Cat P26

<sup>515</sup> Cat P7

<sup>516</sup> Cat P11

<sup>517</sup> Cat P3 En los diferentes niveles de los que hablábamos en la introducción, lecturas complementarias no son excluibles, sino más bien lógicas. Es por ello que este aspecto ha de ser tomado también en consideración, al igual que por ejemplo para la tumba del Orco podría tener sentido la interpretación como un espacio necromántico y por lo tanto de relación con los espíritus que de la tumba y de su decoración hace Harari (2013: 294)

<sup>518</sup> Cat P10

<sup>519</sup> La identificación está basada en la lectura de la inscripción CIE 5106 con el nombre de Ajax. Vistos como antepasados míticos de la gens y demostración de que nos encontramos en esta tumba ante el ascenso de clases hasta ahora no incluidas en la repartición de poder. (Massa-Pairault, 1983:32; 1985: 347)

<sup>520</sup> 330/320-310 a.C. (Andreae, 2004: 195-196; Bardelli, 2012, 130)

<sup>521</sup> Ambrosini, 2010b : 67 ; Bardelli, 2012, 133.

<sup>522</sup> Cat P9. Una identificación tal para la vestimenta del personaje en: Bonfante, 2009: 187; Rathje, 2014: 61-62

y que se contrapone a la *tebenna* que en algunos casos como en la tumba *degli Scudi* llevan los servidores. Las imágenes de difuntos con torso desnudo desaparecen a finales del siglo IV a.C., cuando desaparecen también las escenas del interior del más



Fig. IX

allá. Es entonces cuando el difunto aparece representado vestido con túnica y más o menos cubierto por el manto, en escenas de viajes al más allá o de encuentro como en la tumba del “tifone”<sup>523</sup> (fig. IX) o la tumba Querciolla II<sup>524</sup> (fig. X) , o en algún otro caso especial como la tumba Bruschi, donde un joven a caballo, viste túnica corta y clámide.

La vestimenta genérica de las difuntas femeninas no presenta grandes cambios en toda la producción, ya que viste siempre túnica y manto.

Una diferenciación es sin embargo reseñable en la forma de usar ambas prendas en relación al tipo de espacio ultramundano en el que la acción se desarrolla. En el interior del más allá y en algunas escenas de encuentro aparece con brazos y cabeza descubiertos como en la tumba *degi Scudi* o *degli Hescanas* (fig. XI), pero por el contrario está totalmente cubierta en las escenas de viaje, como en la de la tumba “Tartaglia”<sup>525</sup> o en la “del Cardinale”<sup>526</sup>, y también en las de encuentro como en la tumba 4912<sup>527</sup> (fig. XII). No parece haber un significado específico asociado al tipo de vestimenta, como podría ser deducible en el caso masculino para el himation o la *tebenna*.



Fig. X

<sup>523</sup> Cat P29

<sup>524</sup> Cat P23

<sup>525</sup> Cat P28

<sup>526</sup> Cat P18

<sup>527</sup> Cat P31



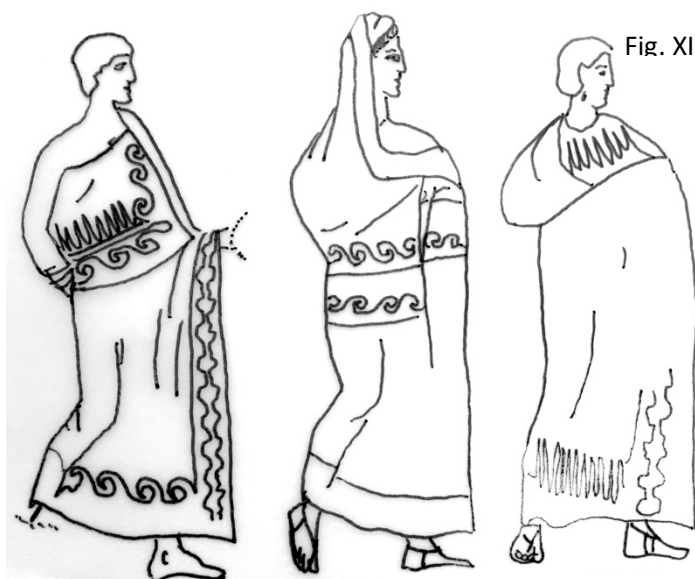


Fig. XI

Tanto en difuntos masculinos, como femeninos la decoración genérica de los mantos, muy rica en la segunda mitad del siglo IV a.C.<sup>528</sup> pero que se simplifica considerablemente a partir de finales de ese siglo o principios del s. III a.C., no parece en todos los casos significativo a nivel

funerario. En ocasiones como la diferencia respecto a la vestimenta de las sirvientas, sin decoración y mucho más simple, como es el caso de la tumba Bruschi<sup>529</sup> de Tarquinia, atestigua la diferencia de rango, y puede ser entendida como símbolo de distinción social que trasciende a la ultratumba<sup>530</sup>. En otras ocasiones la decoración *a denti di lupo* que comparten algunas difuntas de época helenística de la tumba *degli Hescanas*, con la *Persiphnei* de la tumba *dell'Orco II* de Tarquinia parecen más debido a razones de gusto estilístico de tradición tardo-clásica que a razones significantes, teniendo en cuenta que también son portadas por personal subalterno, como una de las sirvientas de la tumba Golini I. Debe tratarse por lo tanto de un uso que refleja la realidad de la vestimenta contemporánea<sup>531</sup>. En el caso del motivo de las ondas marinas, si podría sin embargo manifestarse un vínculo entre el personaje y la alteridad ífera a la que pertenece, como en el



Fig. XII

<sup>528</sup> Como en el caso de la tumba degli Scudi (350-325 a.C.) donde todos los personajes femeninos visten con túnica de color claro "impresiosite da un ricamo a raggi pendenti sullo scollo e pesanti mantelli dal larghissimo bordo rosso scuro con margine dentellato" (Maggiani, 2005b, 122)

<sup>529</sup> Cat P17

<sup>530</sup> Prayon, 2002: 51

<sup>531</sup> Decoración similar es visible en representaciones contemporáneas magnogrecas como la cerámica apula, donde ocasionalmente Orfeo, las divinidades íferas o algún demonio portan esa decoración (cf. Pensa, 1977; Giuliani, 1999) o la pintura mural campana (Steingraber, 2006: 211). Está por otro lado ausente en las representaciones etruscas anteriores. Para una visión general cf. Bonfante, 2003.

ejemplo de la tumba “degli Hescanas”<sup>532</sup> (Fig. XI). En otros casos como el lujoso himation pintado de Vel Saties en la tumba François, quizás relacionado con la *toga picta* romana, un significado adicional, no necesariamente funerario, es probable<sup>533</sup>

Delinear el uso del calzado en la pintura mural es más complicado. Los difuntos femeninos aparecen siempre calzados en todo tipo de escenas, tanto en el interior del más allá como en la tumba *degli Scudi* (fig. XIII) donde la difunta participa del banquete eterno con altos calcei; similares a los que lleva Ravnthu Aprthnai<sup>534</sup> entronizada en su gloria heroica en la pared izquierda de la misma tumba, y calzadas aparecen también las difuntas premuertas que salen del más allá al espacio liminal del encuentro en la tumba *degli Hescanas*. El calzado no parece tampoco, signo de status social diferenciado, dado que los sirvientes, como las de la tumba *degli Scudi* visten idénticos *calcei* que los difuntos. Se trata de un tipo de calzado arcaizante que según Bonfante no era de uso común en esa época, y en el que seguramente se intenta resaltar la pertenencia de estos personajes a una esfera diferente a la de los vivos<sup>535</sup>. También en el mundo griego calzados específicos son utilizados para resaltar el status diferenciado de las divinidades u otros seres mitológicos. El calzado femenino se simplifica, al igual que la vestimenta,

considerablemente a partir del siglo III a.C., cuando mayoritariamente se representan calzadas con sandalias, y en un proceso similar al señalado con la vestimenta.

Los difuntos masculinos, son también representados calzados o descalzos dependiendo de las escenas y de acuerdo a un uso cotidiano. Calzados aparecen sobre las *klinai* en escenas de banquete, en escenas de viaje al más



Fig. XIII

<sup>532</sup> Cat P10

<sup>533</sup> Bonfante, 2003: 16

<sup>534</sup> CIE 5392

<sup>535</sup> Bonfante, 1989.

allá, como en la tumba Bruschi<sup>536</sup> o en escenas de encuentro como la de la tumba Querciolla de Tarquinia o la tumba “degli Hescanas” de Orvieto. Un caso especial parece el de las representaciones del interior del más allá, del tardo-clasicismo y el primer helenismo, en el que ciertos difuntos aparecen calzados y otros descalzos. Así mientras Velthur Velcha<sup>537</sup> es representado entronizado con torso desnudo y con sandalias<sup>538</sup> en la tumba “degli Scudi” e igualmente calzado estaba el difunto heroizado<sup>539</sup> sobre la puerta de la tumba François de Vulci; en la pared del fondo de la tumba “degli Hescanas” de Orvieto, aceptando que nos encontremos ante una escena de purificación que tiene lugar en la ultratumba<sup>540</sup>, el difunto ya transformado aparece descalzo.

Coronas son portadas indistintamente por difuntos masculinos o femeninos en representaciones que descienden hasta la primera mitad del siglo III a.C. Parece posible establecer una relación entre su uso y el interior del más allá, dado que numerosos difuntos las llevan en ese tipo de escenas y en otras de encuentro, en las que son portadas por los familiares premuertos, pero no por los nuevos finados que aún no han ingresado efectivamente en la comunidad de difuntos. Esta simbiosis parece clara en representaciones como las de la tumba del “Convegno”<sup>541</sup> (fig. XIV) donde coronados van dos de los difuntos premuertos en medio del cortejo triunfal que les conduce a la ultratumba, pero no el nuevo finado al que guían y que aún no ha sido transformado. Idéntico mensaje que el que transmite la difunta que sale a recibir a la nueva finada en la tumba 4912<sup>542</sup>, la porta, pero esta última no.



Fig. XIV

<sup>536</sup> Morandi señala que en las de la tumba del *Cardinale* los difuntos van descalzos, lo que parece poco probable y deberse a una interpretación de las pinturas, excelente en muchos casos pero en este particular, deudora de los dibujos de Byres (1983: 41)

<sup>537</sup> CIE 5393

<sup>538</sup> No puede tratarse de un símbolo de status, a pesar de que el Aita de la tumba Golini I de Orvieto también esté calzado, dado que los servidores de la tumba degli Scudi en la escena de banquete aparecen igualmente calzados. Los masculinos con sandalias, los femeninos con calcei, de manera que debe referirse más a un uso social y cotidiano.

<sup>539</sup> Maggiani, 1983: 73

<sup>540</sup> Feruglio, 2002.

<sup>541</sup> Cat P18

<sup>542</sup> Cat P31

La utilización de coronas, tanto por los difuntos, como por los músicos en el contexto del banquete, en la tumba Golini II, parecen reafirmar su vinculación con esta actividad y el interior del más allá. Un vínculo que parece recurrente en otras tumbas, como por ejemplo la tumba degli Scudi de Tarquinia, donde la figura de *Velthur Velcha* representado en la gloria entronizada de su heroización en la tumba *degli Scudi* no aparece coronada, pero si lo esté claramente en la escena del simposio sobre la otra pared.

Fig. XV



No es posible, establecer una diferenciación clara por tipo de corona, ni siquiera a nivel cronológico<sup>543</sup>, dadas las pocas representaciones, el restringido arco temporal de su aparición y a que se trata de tipos simples y genéricos. De todas formas a las coronas circulares simples, que son portadas por los dos difuntos de la tumba “della Quadriga Infernale”<sup>544</sup>, debe adscribirse un significado similar al de las coronas de hojas de otras figuraciones, como las de la tumba degli Scudi. Las joyas y los adornos femeninos como los collares o los pendientes de Velia en la tumba “dell’Orco I” o de las mujeres de la tumba “degli Scudi”, pero también las diademas de algunas difuntas como las de la tumba Bruschi (Fig XV), son seguramente símbolos de status social<sup>545</sup> y de la riqueza familiar, cuya ostentación a partir

del s. IV a.C. parece encargarse a las mujeres<sup>546</sup>. Las tipologías diferentes, se deben a gustos y modas particulares de la época<sup>547</sup>, como demuestra que a partir de finales

<sup>543</sup> Cf. Coen, 1999

<sup>544</sup> Cat P11

<sup>545</sup> Bonfante, señala un paso de Livio, 34, 7.8-9, relativo al tribuno romano L.Valerius, como demostrativo de que las joyas y no otras insignias son los símbolos de la mujer , como manifestación externa de su bienestar privado (1986: 237). También visten joyas las sirvientas aunque de una mayor sencillez, lo que consolida la teoría de marcador de clase para las mismas.

<sup>546</sup> Rastrelli, 2003: 91.

<sup>547</sup> Con tipo que encuentran extendidos en el mundo hellenístico.

del s. IV a.C., la joyería femenina se vuelva mucho más sencilla y recatada<sup>548</sup> o incluso desaparezca, coincidiendo quizás con una reformulación de las propuestas ideológicas con las que las grandes familias se representan<sup>549</sup>. Dentro de los símbolos de status, no es de excluir que determinadas joyas hagan referencias a cargas sacerdotales o cívicas<sup>550</sup>, conteniendo referencias sacras ajenas a la vida funeraria<sup>551</sup>, como los pendientes de tipo “horseshoe” o “a grappolo” que aparecen también en los exvotos<sup>552</sup>.

Los objetos portados por hombres y mujeres en las manos son escasos en la pintura mural, y se concentran mayoritariamente en la segunda mitad del siglo IV a.C., volviéndose más raros según avanza el siglo III a.C., sin que de ello pueda extraerse conclusión alguna, dado lo exiguo de la muestra y que todos los objetos, que aquí encontramos, se encuentran también representados en manos de difuntos sobre otros soportes. Por las mismas razones y a pesar de que la mayoría de los objetos se encuentran en manos de difuntos masculinos, no pueden extraerse conclusiones definitivas sobre una asociación diferenciada de los objetos en relación al género<sup>553</sup>, en base exclusivamente a las representaciones sobre la pintura mural. Ciertamente cetros, varas o bastones parecen estar asociados a difuntos masculinos, pero otros como las copas como muestra la escena de banquete de la tumba Golini II, pueden ser indistintamente portadas por difuntos masculinos o femeninos<sup>554</sup>, mientras que una granada lleva la difunta de la tumba Bruschi y un huevo ofrece otra de la tumba “degli Scudi”. No puede establecerse una continuidad o

---

<sup>548</sup> Después de la explosión de mediados del s. IV a.C. en sentido contrario (Bonfante, 1989: 162). Algo que también sucede con la vestimenta.

<sup>549</sup> No es de excluir una vinculación con la desaparición de las escenas del interior del más allá para este particular. Las joyas, son muestra de riqueza y belleza traspuesta a la ultratumba y por lo tanto idóneas para ser representadas en el interior, pero no en el viaje.

<sup>550</sup> Nielsen, 1990.

<sup>551</sup> Un ejemplo es la bulla que porta un niño en el ejemplo tardo-clásico de la tumba del orco I, que podría señalar como en Roma al pueri ingenui que aún no ha realizado el rito de paso durante las liberalia, aunque hay noticias de su uso entre los etruscos como atributo de triunfo y majestad, además de que podían ser entregados a niños de 14 años (Van der Meer, 2011: 27, nota 127). Las valencias dionisiacas a partir del s. IV a.C., cuando las que se encuentran dedicadas en las tumbas tienen una simbología referida al dios, son también más que probables (Bonfante, 1989).

<sup>552</sup> Cf. Castor señala su posible conexión, dado el contexto funerario de muchos de los hallazgos con la esfera funeraria (2010a; 2010b: 39-40).

<sup>553</sup> Una consideración que parecen confirmar para algunos objetos, pero desmentir para otros, las representaciones sobre distintos soportes monumentales de carácter funerario, como veremos al final de este apartado.

<sup>554</sup> Cat P7

discontinuidad cronológica o regional en el uso de estos objetos, debido a lo singular de las representaciones en este sentido y los pocos ejemplos disponibles. La tumba dei Rilievi a la que volveremos al final de este apartado iconográfico, presenta una cantidad considerable de objetos representados para calificar social e ideológicamente a los difuntos enterrados en ella. Los objetos que en ella aparecen, como espejos, cetros, abanicos o rótulos se repiten en otras tumbas y también en otros soportes.

Una mención conclusiva ha de hacerse de otro tipo de representación de los difuntos en la pintura mural, que aparece una única vez en la parte izquierda de la pared de entrada de la tumba del Orco II. En la escena de Nekya y junto a la *hinthial* de Tiresias, aparecen representadas una serie de figuras, como pequeñas sombras, de naturaleza etérea y aparentemente desnudas, y por lo tanto con la vestimenta adecuada para el más allá, que han solido ponerse en relación<sup>555</sup>, sin fundamento, además de con las doctrinas de la transmigración órfico-pitagórica<sup>556</sup>, con las *animulae* virgilianas<sup>557</sup> que aparecen en el pasaje de la Eneida en la que Anquises muestra a Eneas las almas que se arremolinan ante el Leteo para beber de sus aguas y una vez olvidado su pasado reencarnarse en nuevos cuerpos; o incluso con un pasaje de Porfirio citado por Proclo<sup>558</sup> que habla de unos demonios etruscos que sueltan esperma antes de quemarse y renacer. El contexto épico de la representación, ha de ser analizado en su totalidad y en relación al resto de programas decorativos de la tumba<sup>559</sup> por lo que extraídas de ese contexto general, el considerar esas *animulae* como representación de una creencia etrusca sobre la transmigración de las almas, parece cuanto menos dudoso<sup>560</sup>.

Una creencia en un ciclo de transmigraciones parece entrar además, en conflicto, con la idea del mantenimiento de la identidad personal y familiar tras la muerte tal y como aparece representada en el resto de programas figurativos,

---

<sup>555</sup> Steingraber, 2006: 191

<sup>556</sup> Una idea también defendida en relación con otras representaciones como las de la tumba del Cardinale, Tartaglia o degli Hescanas (cf. Supra Capítulo I)

<sup>557</sup> Virg. *Aen.*, VI, 705-715.

<sup>558</sup> Proclo, Tim. 142 CD (2. P. 11 Dieill) en última instancia: Weinstock, 1965. Un pasaje en extremo oscuro y complicado, que no tiene porque estar en relación con la esfera funeraria.

<sup>559</sup> Cf. Infra capítulo IV

<sup>560</sup> Una teoría defendida por Torelli, 1983b: 12

aunque diferentes nociones del más allá pudiesen existir en Etruria y en torno a la supervivencia de las almas. Por otra parte el vínculo con las creencias expresadas en el pasaje virgiliano no es directo. A pesar de la comparación con las abejas, simple metáfora del arremolinamiento ante el Leteo y no de las características de los difuntos, no hay que olvidar que en el texto los muertos guardan su plena figura como corresponde a los *eidola* griegos, lo que hace posible que Anquises haga reconocible a ojos de Eneas la venidera progenie de su estirpe. Unos *eidola* que además, nominados están representados en la misma pared. Frente a otro tipo de interpretaciones que pueden parecer sugestivas<sup>561</sup>, las *animulae* representadas deben ser mejor entendidas como referencia descriptiva y localizadora del espacio del más allá en el que la acción transcurre y no como ejemplo de una serie de creencias entre los etruscos.

Por otra parte el tema de la difusión de las creencias órfico-pitagóricas en Etruria es controvertido. Es cierto que al igual que después de la conquista de la Magna Grecia, este tipo de creencias se desarrollan en Roma, donde el pitagorismo encuentra popularidad entre las clases altas, incluso en la época de Cicerón<sup>562</sup>; no es menos cierto que sin noticias textuales concretas<sup>563</sup> resulta difícil entrever algo más que relaciones inconexas entre algunos elementos y estas creencias. Su difusión en Magna Grecia ha sido ampliamente tratada<sup>564</sup>, pero más difícil es encontrar indicios certeros en Etruria. Del mismo modo, nada parece indicar en la iconografía la existencia de una idea de culpa o de tribunal postmortem.

---

<sup>561</sup> Ya Harari (2013:294-295 nota 28) niega la posibilidad de representación de la transmigración de las almas en estas imágenes, y considera que nos encontramos ante una escena psicagógica en la que la intervención de Tiresias, confiere a las *psichai* la visibilidad de los *eidola*, que de manera masiva, corpórea y carnal están representados en la *nekya* de la misma tumba. Huye por lo tanto de una concepción de estos héroes como antepasados de la familia, que representa una expresión genérica difícilmente sostenible (Cristofani, 1986: 201), y esta idea de mediación para lograr que las almas adquieran esa corporeidad que podría también encontrarse en el Anfiarao pensativo de la tumba François (Roncalli, 1997, 46-47 fig. 7) no estaría mal entendida como plasmación heroica del ritual de heroización de los difuntos. Los sacrificios explicitados en la puerta de la tumba dell'Orco II, encuentran además hoy una plasmación real en las inscripciones de Cerveteri que muestran los rituales llevados a cabo dentro de la tumba por Ramatha Spesias para su difunto esposo Larice Veliinas (Harari, 2013: 305; Colonna, 2007: 13). Por otra parte el hecho de que las *animulae* sean itifálicas tiende a reforzar la idea de generación, dejando de lado otras interpretaciones que las vinculan a *Genii* de los hombres (Van Essen, 1927: 4), pero ello no implica ningún tipo de creencia similar por parte de los etruscos.

<sup>562</sup> De Filippis Cappai, 1997: 26

<sup>563</sup> Pese a lo señalado por Mele sobre la introducción del mensaje pitagórico en Etruria y otros pueblos prerromanos como los samnitas (1981: 64)

<sup>564</sup> Una visión somera relacionada con las creencias escatológicas en Russo Tagliente, 2014

## **b. El difunto en los sarcófagos de piedra y terracota.**

La figura del difunto etrusco sobre los sarcófagos etruscos de piedra y terracota<sup>565</sup>, entendidos<sup>566</sup> como contenedor funerario compuesto por una caja de forma rectangular, en ocasiones con una decoración pintada o esculpida en uno o varios de sus lados y donde se deposita el cadáver; y por una tapa que, en su forma más característica, representa la efigie del muerto reclinada o tumbada, será analizada de manera unitaria.

En primer lugar porque la producción de piedra y terracota es largamente pareja tanto desde el punto de vista cronológico, como geográfico<sup>567</sup>. La producción, que aquí interesa, se desarrolla desde la mediados del siglo IV a.C. hasta finales del siglo III a.C. o principios del siglo II a.C.<sup>568</sup>, si tenemos en cuenta la decoración sobre las cajas y hasta avanzado el siglo II a.C. en el caso de las representaciones de las figuras sobre las tapas. Se trata de un tipo de monumento funerario característico de la Etruria meridional, abarcando su distribución los mayores centros urbanos del sur de Etruria, pero teniendo como focos principales Tarquinia y Tuscania, en el caso de los sarcófagos de piedra y especialmente esta última en el caso de los de terracota<sup>569</sup>. Algunos pocos ejemplares de piedra y terracota han sido también encontrados en centros de Etruria septentrional, como Volterra y Chiusi<sup>570</sup>. La influencia iconográfica de los sarcófagos es variada, siendo los primeros sarcófagos caras importaciones de mármol<sup>571</sup>, y largamente estudiadas

---

<sup>565</sup> Fuera de este estudio, queda la discusión sobre los desaparecidos sarcófagos de madera, estudiados por Cornelia Weber-Lehmann que ha demostrado como suplen el vacío entre el arcaísmo y el último período clásico están en la base de una parte de la iconografía de esta producción. Incluso los restos de clavos de metal con cabezas de sátiros, Acheloo y otros temas, se repetirán luego en la decoración de tapas y urnas (2007:146-147; Höckmann 1982, 47 fig. 32, 49, 53 fig. 35, 59 fig. 39.; Naso 1996, 226-227, 421 n. 716 and 717. ).

<sup>566</sup> No se analizan en profundidad en este capítulo, los sarcófagos con tapa a dos aguas o de otro tipo, de no ser que contengan algún tipo de iconografía.

<sup>567</sup> Gentili, 1994: 123.

<sup>568</sup> Seguimos aquí a Van der Meer que los data entre el 350-200 a.C., (2004: 4) señalando la existencia de unos pocos sarcófagos excepcionales hacia el 400 a.C. y un enraquecimiento de la producción a partir del 200 a.C., cuando raramente están decoradas las cajas; y considerando por lo tanto, como tardías las dataciones de Herbig o Goethert en base a nuevos hallazgos contextualizados y a los estudios cronológicos del contenido tumbar y/o formal, estilístico, anticuario, temático, epigráfico, paleográfico y genealógico.

<sup>569</sup> Etruria meridional tiene un rol prevalente en la producción de estos sarcófagos. (Gentili, 1994: 123)

<sup>570</sup> Se ha especulado incluso con un taller de producción de sarcófagos de terracota en Chiusi (Gentili, 1994: 123), de donde sin embargo provienen no más de 10 ejemplares.

<sup>571</sup> En Cartago, Sicilia y en Etruria el sarcófago en mármol, constituye a lo largo de la 2ª mitad del s. IV a.C. el tipo de sepultura prevalente de la clase dirigente y como tal representan también un modelo a imitar. La distribución por el mediterráneo de los sarcófagos en mármol del tipo arquitectónico completa un



han sido las influencias griegas y magnogrecas, vitales en la recepción de programas figurativos. Sin embargo las influencias mutuas en la producción de sarcófagos ya en pleno s. IV a.C., tanto desde el punto de vista iconográfico, como estilístico, parecen ser fluidas y de doble sentido entre los dos grandes círculos culturales de Etruria: Chiusi y Tarquinia (Etruria septentrional y meridional)<sup>572</sup>; y al mismo tiempo los programas figurativos dejan entrever su deuda con una misma base de creencias escatológicas comunes que aunque expresadas ocasionalmente a través de formas estilísticas dispares justifica un estudio en conjunto.

Es importante también, llamar la atención, sobre la concepción unitaria de la decoración de imágenes y tapas, en una concepción de los sarcófagos como monumento orgánico cuyas iconografías establecen un juego de significados recíprocos e interrelacionados que no pueden obviarse. De manera genérica podríamos señalar, que las imágenes sobre las tapas, prefiguran el destino final del difunto, imaginado como participando del banquete eterno del más allá<sup>573</sup>; mientras que en las cajas se escenifican los rituales de transición e integración necesarios para la adquisición del bienaventurado destino post-mortem, bien de manera simbólica a través de mitos arquetípicos que establecen en múltiples niveles de significado relaciones estructurales con los rituales; bien a través de imágenes escatológicas realistas de viajes ultramundanos o encuentro con familiares premuertos que no necesitan de exégesis complicadas o de un conocimiento profundo del *mythos* griego<sup>574</sup>. Las sarcófagos, al igual que luego veremos en las urnas, y también otros monumentos etruscos<sup>575</sup> establecen así un recorrido de lectura bidireccional (desde la tapa a la caja o, desde la caja a la tapa) en base a

---

cuadro de extremo interés relativo a la difusión de determinadas manufacturas (y consecuentemente de motivos decorativos) a lo largo del s. IV a.C (Martelli, 1975:14-15), no del todo relevante para nuestro estudio.

<sup>572</sup> Entre Tarquinia y Chiusi, Volsini parece haber sido el principal punto de trámite y encuentro; mientras que entre Vulci y Chiusi parece haber sido Sovana (Colonna, 1993:340-341).

<sup>573</sup> Krauskopf en Thomson de Grummond; Simon (ed.), 2006: 70

<sup>574</sup> Nielsen, 2004: 705. Esta relación unitaria de la decoración, que mezcla escenas escatológicas del mundo de los muertos y escenas rituales del mundo de los vivos es también visible en otros programas figurativos de la Magna Grecia, como en la tumba 47 de Andriuolo, donde ambas esferas no solo están relacionadas en la decoración, sino que la del mundo de los vivos condiciona a la de los muertos (Pontrandolfo, 1988: 186). Para un buen ejemplo relativo a la tumba del'Orco l cf. Weber-Lehmann, 1996.

<sup>575</sup> Algo que es válido para muchos otros monumentos etruscos, como la decoración de algunas tumbas rupestres de la Etruria meridional interna. El hacer prevalecer una lectura unidireccional en uno u otro sentido, como hace por ejemplo Govi para las estelas felsinas nos parece extremadamente reductivista.(2009)

criterios de causalidad o de consecuencia, por el que lo reflejado en las tapas es consecuencia de los ritos figurados en la caja o viceversa las representaciones sobre las cajas, en una lectura ascendente, son causa de la feliz metamorfosis del difunto figurada en la tapa. En el monumento funerario aislado se comprime por lo tanto una parte de la ideología funeraria etrusca, que resulta en si misma completa para definir y expresar el destino ultramundano individual del difunto en ella depuesto. Este juego de referencias mutuas entre las partes, es visible en diversos tipos de monumentos funerarios: En la tumba de la sirena de Sovana<sup>576</sup> (Fig. XVI) por ejemplo, donde el nicho custodiado por demonios funerarios, se configura como una verdadera puerta del orco, que abierta permite vislumbrar el interior con el difunto semi-reclinado en idéntica pose que sobre sarcófagos y urnas participando del banquete eterno en el más allá o en la urna de la tumba dei Volumni<sup>577</sup> en Perugia, que presenta el final destino del difunto en el más allá sobre la tapa y los antepasados

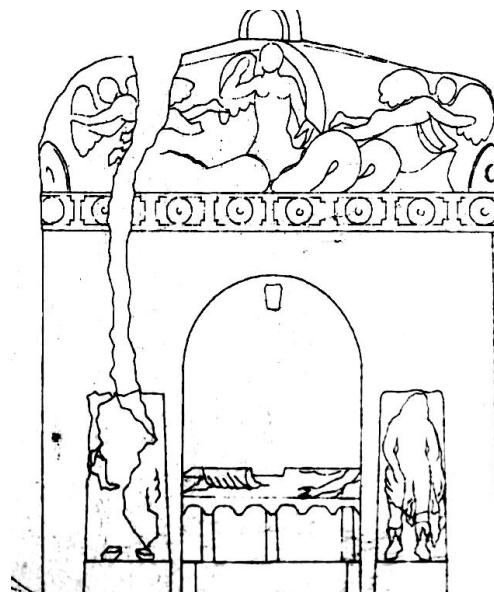


Fig. XVI

saliendo de la puerta inframundo<sup>578</sup> para llevar a cabo la integración en la comunidad de difuntos del nuevo finado, en el podio. Y es de vital importancia para la consideración de las figuras de las tapas, como representando difuntos en el interior del más allá<sup>579</sup>.

En ocasiones, se establece, también en los sarcófagos un juego ambiguo de significados entre sueño y muerte o banquete y exposición del cadáver, con la representación de figuras dormidas sobre las tapas, pero que como analizaremos a

<sup>576</sup> Maggiani, 1994 ; Franzoni\_2014.

<sup>577</sup> Cat U27.

<sup>578</sup> Si bien Massa-Pairault señala que en la tumba hay una sugestión de ideas de inmortalidad astral (1988c: 195)

<sup>579</sup> Maggiani defiende además que se trata de una representación del difunto en una prolepsis representativa de la gloria del simposio dionisiaco , y en la que se encuentra separado del mundo de los vivos por el propio proceso de heroización (Maggiani en Barbieri, 2010: 63-64)

continuación, pertenecen a un mismo núcleo significativo, en el que se ha priorizado sin embargo el tránsito frente a la integración.

La existencia de relaciones especulares entre la figura sobre la tapa y el difunto representado en la caja, que incidiría aún más en la relación significativa entre ambas partes del monumento es difícil de defender. Aunque en ocasiones es posible señalar que existan temas específicos seleccionados en base al género del difunto, como en el caso de los cortejos de magistrados<sup>580</sup>, prevalentemente masculinos o reconocer en el personaje de la caja al difunto representado sobre la tapa y al muerto depuesto en el interior del sarcófago de manera cierta. La ausencia de datos de contexto fiables<sup>581</sup> para muchos de los sarcófagos, consecuencia de excavaciones no sistemáticas hace que no conozcamos los restos que se encontraban en muchos de estos sarcófagos y que en ocasiones subsistan dudas sobre la correspondencia de algunas tapas a ciertos sarcófagos, lo que dificulta, aún más, este tipo de lecturas. En algún caso excepcional, como en el del sarcófago de *Hasti Afunej*,<sup>582</sup> la difunta que presumiblemente es representada sobre la tapa, lo es también en la caja en una escena de encuentro con familiares premuertos, tal y como puede deducirse de las inscripciones.

El material que sigue ha sido ordenado de manera separada entre las representaciones de las tapas y de las cajas, por un criterio de mera claridad expositiva. Dentro de estos dos grandes apartados se ha procedido a un análisis basado en una ordenación temática similar al de las pinturas<sup>583</sup>, supeditando a aquel las diferencias, similitudes y evolución de los diferentes centros de producción y materiales utilizados, así como sus particularidades productivas, cronológicas, y la posibilidad de destinatarios diferentes, aunque no las referencias concretas.

---

<sup>580</sup> Sobre este tema en algunos sarcófagos cf. Spivey, 1991: 63.

<sup>581</sup> La mayoría de las urnas que han llegado hasta nosotros, sobre todo en el caso de Volterra, ciudad con el mayor número de urnas conocida, lo han hecho a través de colecciones anticuarias formadas a lo largo sobre todo de los siglos XVIII y XIX. El estado de los hipogeos, conocidos desde antiguo y nunca excavados de manera científica hasta época reciente, con su interior totalmente desordenado no permite afirmar con rotundidad que tapas pertenecen a unas urnas y cuales a otras, pero tampoco como veremos establecer cronologías absolutas y completas de las mismas

<sup>582</sup> Cat S131

<sup>583</sup> Ya que idénticos niveles de lectura funcionan también para los sarcófagos.

## El difunto sobre las tapas de los sarcófagos de piedra y terracota

La imagen del muerto sobre las tapas de los sarcófagos de piedra y terracota, con las particularidades estilísticas y cronológicas propias de cada centro y su producción<sup>584</sup>, privilegia dos tipos de representaciones diferentes<sup>585</sup> (imágenes supinas y reclinadas)<sup>586</sup>, vinculadas a idéntico núcleo de creencias escatológicas, y a la reformulación de las formas de auto-representación arcaica y clásica tradicionales de las grandes *gentes* de la Etruria meridional durante el siglo IV a.C., en diálogo con influencias greco-púnicas primero, y minor-asiáticas e itálicas después.

Las representaciones más antiguas de difuntos lo representan en posición supina, según una variedad de modelos que figuran al difunto, de pie, descansando tras el banquete o como si estuviese expuesto tras la muerte. La selección de uno u otro tipo, parece derivar de gustos personales o de las posibilidades de acceso a la producción, más que de una diferencia clara en cuanto a creencias relativas al difunto y su supervivencia, dado que los objetos que por lo general portan los difuntos en uno u otro tipo, son los mismos; lo que alude a un nivel significativo común. Se desarrollan, durante la segunda mitad del siglo IV a.C.<sup>587</sup> y perduran hasta inicios del siglo III a.C.; prevalentemente en Tarquinia y en centros menores de su territorio como San Giuliano, pero también en Vulci, en una producción diferenciada a nivel formal, con ejemplares en piedra local y en mármol importado<sup>588</sup>.

---

<sup>584</sup> La problemática derivada de la evolución diacrónica de ambas producciones, aún a pesar de la similitud entre ambas en lo que a tipos, variaciones y atributos se refiere (Gentili, 1994: 13), ha sido objeto de numerosos estudios. Para la inclusión de los sarcófagos dentro de la problemática general de la producción etrusca y su relación con otros elementos: Maggiani, 1985; Para los sarcófagos de piedra: Herbig, 1952; Thimme, 1954; Thimme, 1957; Matz, 1973; Goethert, 1974; Martelli, 1975; Colonna, 1986; Gilotta, 1990; Colonna, 1993; Van der Meer, 2001; Van der Meer, 2004; Para los sarcófagos de terracota: Türr, 1963; Gentili, 1994. Maggiani, 1995

<sup>585</sup> Que en un primer momento de la producción tardo-clásica y helenística están acompañados por tapas de carácter arquitectónico, que aquí no serán tratadas.

<sup>586</sup> Una distinción que siguen la mayoría de los autores. Interesantes a este respecto las anotaciones de Maggiani (1995:76) en relación a los sarcófagos de terracota, en consonancia con Türr (1963:74) y que racionaliza la producción englobando los tipos señalados por Gentili (1984), aunque simplificando en exceso la identificación del tipo supino con una representación del difunto descansando tras el banquete.

<sup>587</sup> La datación del sarcófago del magistrado de Cerveteri (Cat S7) en el primer cuarto del siglo IV a.C. (Gilotta, 1990) no puede ser sostenida como ha señalado Van der Meer (2004:69-71) que lo data en la segunda mitad del siglo IV a.C., lo que da coherencia y unidad a la producción

<sup>588</sup> Para un estudio de los circuitos comerciales de los sarcófagos de mármol que abarca numerosos centros del Mediterráneo, como Cartago y Sicilia, sus tipologías e influencias estilísticas: cf. Martelli, 1975

El sarcófago del sacerdote<sup>589</sup>, es el primer ejemplo conservado que muestra la introducción de la figura supina en los talleres tarquinienses de época tardo-clásica y helenística y da inicio a una serie de figuras que Herbig engloba en el tipo *flachliegender figure*<sup>590</sup>. Sarcófago de producción griega destinado al mercado púnico<sup>591</sup> y que termina en Etruria, puede considerarse el arquetipo de una producción<sup>592</sup> local que encontrará desarrollo sobre todo en la figuración de difuntos femeninos (Fig XVII). Se caracteriza por representar al difunto de pie, como si estuviese vivo, en ocasiones ligeramente girado hacia la izquierda y con los ojos abiertos. Nada hay en la representación que recuerde al sueño o a la muerte, sino una



Fig. XVII

caracterización del difunto en sentido casi heroico, que viene reforzada por la cercanía de ciertos ejemplares a la escultura funeraria griega y específicamente de las estelas funerarias<sup>593</sup>, pero también a las esculturas votivas encontrados en Lavinio, el Lacio o la misma Etruria<sup>594</sup> y que muestran una iconografía que identifica a las jóvenes como esposas de Hades<sup>595</sup>. El *polos* sobre la cabeza de muchas de estas figuras podría así mismo remitir a su carácter sacro<sup>596</sup>.

Paralelamente otro tipo de sarcófagos, relabora la imagen del difunto en base a un patrimonio ideológico precedente. Un proceso que tiene lugar durante el tercer cuarto del siglo IV a.C. en los sarcófagos de piedra y que será retomado en los de terracota durante el siglo III a.C. La figura del difunto es representada supina, como

<sup>589</sup> Cat S1

<sup>590</sup> Herbig, 1952: 108-109

<sup>591</sup> Martelli, 1973; Dos ejemplares de la necrópolis de Sainte Monique en Cartago son prácticamente idénticos (Blanck, 1983: 80).

<sup>592</sup> La larga discusión sobre la reintroducción de la figura humana en los sarcófagos de época tardo-clásica y helenística, por influjo de este tipo (Matz, 1973) o por medio del tipo instaurado por el sarcófago del magistrado y la recuperación de un tipo genuinamente etrusco (Pallottino, 1972-1973) debería ser redimensionado. Desde el punto de vista que la tradición etrusca existe con antelación, pero seguramente se ve recientemente alterada.

<sup>593</sup> Meissner, 2004: 183-192

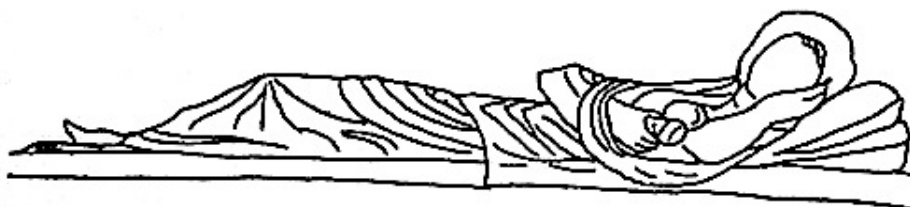
<sup>594</sup> Como en el caso de la figura femenina Cat S4

<sup>595</sup> Para el tema cf. Nielsen, 1990: 58; pero también: VVAA, 1981, 226, 240-257; Torelli, 1984: 222-224; Comella 1981. Una similitud en el plano ideológico que también puede encontrarse con las esculturas funerarias de la Etruria septentrional (Maggiani, 1985) o de la Etruria meridional (Bartoloni-Baglione, 1987) también pueden encontrarse en el plano ideológico

<sup>596</sup> Numeros ejemplos de este tipo provienen de la tumba Bruschi (Vincenti, 2004)

en el sarcófago del magistrado<sup>597</sup>, simulando el descanso tras el banquete, en una referencia conceptual que mezcla la idea del sueño y de la muerte con referencias a la kliné, que aparecen en la producción pétrea, pero remitiendo a ella de manera mucho más insistente en los de terracota<sup>598</sup> (Fig. XVIII). Una idea que se acentúa mucho más en el último cuarto del siglo IV a.C., con el difunto girándose y levantando el brazo a la altura de la cabeza, según una gestualidad que recuerda más al sueño que a la muerte<sup>599</sup>.

Fig. XVIII



Se trata de todas formas, desde nuestro punto de vista de una ambigüedad expresiva deliberada, que alude al estrecho vínculo entre sueño y muerte, exposición del cadáver y reposo tras el banquete, a través de un juego de significados en los que las referencias al banquete y a los elementos dionisiacos juegan un papel central. El difunto, totalmente abandonado sobre la kliné, en la ebriedad que sigue al banquete, prefigura su propia muerte; y su imagen envuelta en el manto<sup>600</sup>, o con el torso desnudo<sup>601</sup>, evoca bien el viaje y el ritual funerario, bien la transformación y gloria heroica que le espera. El consumo de vino, constituye el rito de paso por antonomasia, que rompiendo las barreras espaciales permite experimentar otras dimensiones, una dejadez cercana a la muerte. El sueño como metáfora de inmortalidad bienaventurada tampoco fue desconocido en el mundo

<sup>597</sup> Cat S7

<sup>598</sup> Gentili, 1994: 150.

<sup>599</sup> Gentili niega la representación del difunto representado en la inmovilidad de la muerte sobre los sarcófagos de terracota (1994: 124), y aunque pueda tener razón desde el punto de vista estilístico, no así desde las relaciones de significado que establece este tipo de representación.

<sup>600</sup> Gentili, 1994 : tav.IV A8.

<sup>601</sup> Gentili, 1994: 51, A41.

romano o griego, donde Hypnos era el encargado de portar las almas bienaventuradas a la isla de los bieaventurados<sup>602</sup>.

Una ambigüedad similar aunque con referencias inversas lo constituyen hacia el 340 a.C., en los sarcófagos de piedra y sobre todo de centros del interior, otro tipo de representaciones, en las que la figura frontal e inerte del difunto recuerda a la idea de la *prothesis*, extendida en época arcaica y en menor medida clásica<sup>603</sup>, y ya presente en una serie de urnas de terracota del siglo VI a.C. Una tipología que más tarde será adoptada en los sarcófagos de terracota. Los objetos que portan estos muertos, remiten sin embargo también a la esfera del banquete y del dionisismo<sup>604</sup>. Una esfera, la del simposio, ausente por otra parte del imaginario de los sarcófagos griegos.

Finalmente un cuarto tipo de representaciones supinas del difunto, mucho más raro<sup>605</sup> representa a los cónyuges totalmente tendidos y abrazados sobre la kliné cubiertos con un manto<sup>606</sup>. Desde el punto de vista ideológico, las referencias a la familia y al matrimonio como garantes de la continuidad gentilicia extendidas a la ultratumba parecen obvias, pero expresadas desde un erotismo<sup>607</sup> que debe relacionarse con el banquete y su final. El abrazo de la pareja conyugal, no es solo reflejo de la vida terrena, sino promesa de la continuidad de la estirpe y de los lazos afectivos en el más allá. Ambas valencias sitúan a este tipo de sarcófagos en un espacio intermedio entre aquellos que representan al difunto semireclinado en el banquete o totalmente tumbado en el descanso posterior, en una escena que se desarrolla en el interior del más allá.

El segundo grupo, el más frecuente en los sarcófagos de piedra y terracota, representa al difunto recostado sobre la caja<sup>608</sup>, frecuentemente identificada con

---

<sup>602</sup> Boyancé, 1972: 309-317, donde pone en relación también la idea del sueño con creencias órficas como las expresadas en el Himno Órfico LXXX, V, 7-8.

<sup>603</sup> Aunque la fortuna del tema nunca fue grande en el arte etrusco (Camporeale, 1959b: 31), parece inspirado en las escenas griegas, aunque con particularidades, como las mujeres que portan alabastrones en torno al lecho, que aparece en Etruria en el s. VI a.C. y en Grecia a mediados del s. V a.C.

<sup>604</sup> Cat S29

<sup>605</sup> Los dos ejemplares conocidos se datan también en la segunda mitad del siglo IV a.C.: Cat S16, S58

<sup>606</sup> Para Baggio, la kliné es en este tipo de escenas representación del nuevo *oikos* del matrimonio (2004)

<sup>607</sup> Rowland, 2008.

<sup>608</sup> Parece que la tendencia es en los de piedra de pasar de figuras supinas a otras que representan al difunto incorporándose poco a poco; mientras que en los de terracota es a la inversa. (Gentili, 1994: 125)

una kliné<sup>609</sup> y, al igual que en la pintura mural, disfrutando del banquete eterno en el interior del más allá. Es una imagen que las constantes referencias a la kliné, a los vasos y gestos del banquete remiten incesantemente a la ideología del simposio como referente aristocrático pero también y sobre todo funerario, a través de la aparición de símbolos dionisiacos, como las hojas de parra que decoran muchas veces las cajas. La tapa configurada de este modo es como una ventana que deja entrever el interior del más allá. Esta tipología, aunque sin relación de continuidad directa, recupera estilística y conceptualmente motivos arcaicos<sup>610</sup> y clásicos largamente difundidos en diversos soportes<sup>611</sup> dentro de Etruria<sup>612</sup>. Comienza a desarrollarse a finales del siglo IV a.C. en los sarcófagos de piedra<sup>613</sup>, encuentra su plenitud con plenas referencias al banquete a lo largo del siglo III a.C.<sup>614</sup> y llega hasta finales del siglo II a.C., en un desarrollo cada vez menos orgánico. En los sarcófagos de terracota desde el siglo III a.C. encontramos ya la figura del difunto semirecostado en el banquete que se mantendrá hasta el final de la producción a finales del s. II a.C. o inicios del siglo I a.C., pero tendiendo cada vez más hacia la posición supina, al contrario de lo que ocurre con los de piedra.

Al igual que en la pintura mural y en la cerámica, pero especialmente al igual que en las urnas, en las figuras de las tapas de los sarcófagos, la vestimenta y los atributos son elemento visivo esencial de la ideología funeraria y social que codifica el status cívico y ultramundano del difunto, dado que el difunto, aislado en una escena imaginaria de banquete, encierra por si solo toda la carga expresiva de la imagen.

En los sarcófagos se reproducen en el caso masculino los dos tipos de vestimenta que ya viésemos en la pintura mural, en una alternancia temporal similar.

---

<sup>609</sup> Esta referencia explícita a la kliné es más común en los sarcófagos de terracota que en los de piedra.

<sup>610</sup> Gentili, 1994: 124.

<sup>611</sup> Aunque tal y como ha demostrado Weber-Lehmann, una posible influencia de los sarcófagos de piedra, podría ser aceptada (2007)

<sup>612</sup> A excepción del sarcófago de Belevi, el mundo griego carece de un referente directo a la idea del simposio en el contexto funerario de los sarcófagos

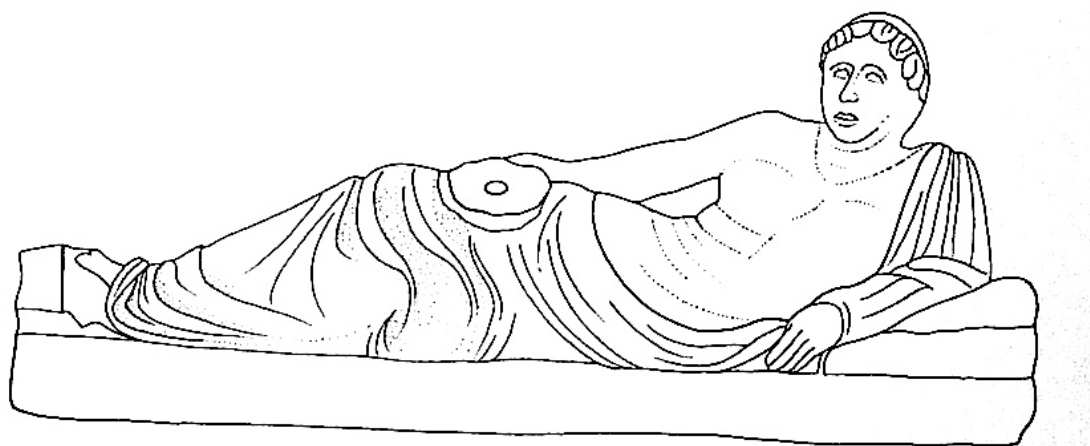
<sup>613</sup> El sarcófago del magnate de finales del s. IV a.C. (S19) es un claro ejemplo de ello. Sarcófago del obeso (Inicios s. III a.C.) (S20) donde el difunto aparece más reclinado en alusión al sueño que produce el consumo del vino y por lo tanto su unión con la muerte. (Cataldi, 1988)

<sup>614</sup> Para el 280-270 a.C. las tapas alcanzan el tipo más conocido de difunto semireclinado pero plenamente erguido en la posición de participante en el banquete. Colonna, 1978, 112-113



El difunto es presentado con el torso desnudo y solo cubierto con el manto (Fig. XIX) de manera generalizada desde mediados del siglo IV a.C. en los sarcófagos de piedra y desde el siglo III a.C. en los de terracota, y hasta inicios del siglo II a.C., aunque algunos autores datan algunos ejemplares aún en la segunda mitad del siglo II a.C.<sup>615</sup>. Es así representado, tanto en posición supina, como recostada, de lo que podría inferirse una carga significativa relacionada con la vestimenta y el cambio de status que se opera tras la muerte.

Fig. XIX



A partir de la segunda década del siglo II a.C. se generaliza, sobre los sarcófagos<sup>616</sup> de piedra, la representación del difunto con túnica y manto. Se trata de un cambio que se ha puesto en relación con las tendencias moralizadoras de la época y especialmente la “represión del dionisismo” con el *senatus consultum De Bacchanalibus* del 186 a.C.<sup>617</sup>. Una vinculación entre torso desnudo y dionisismo, que excluyese los otros elementos significantes no parece tener mucho sentido, máxime cuando existe una continuidad clara en todos los elementos, salvo en la vestimenta. Una relación directa de causa-efecto que provocase un cambio tan repentino, en un aspecto tan conservador como las prácticas funerarias, parece al mismo tiempo difícil de sostener y en todo caso, solo podría explicarse por una ley

<sup>615</sup> Goring, 2004 ; S137;

<sup>616</sup> Van der Meer, 2004: 12

<sup>617</sup> Maggiani, que también lo vincula al mismo cambio sobre las urnas. (1985: 33) y da razones de índole moral para los sarcófagos de terracota (1995: 84-85)

que regulase diferentes aspectos como la vestimenta en las esculturas funerarias. Los efectos del *senatus consultum* sobre el dionisismo deberían también ser redimensionados, dado que no se prohíbe el culto de Dioniso, sino que establece una regulación y una reglamentación estricta del mismo, bajo el control del poder público. Carecemos del texto completo, pero no parece que una referencia al torso desnudo de las esculturas funerarias tuviese cabida en él. Es cierto que la generalización repentina, en el curso de pocos años o a lo sumo pocas décadas es llamativo. Representaciones con túnica y manto, existen ya en época anterior a la generalización del modelo como parecen señalar tres sarcófagos de la tumba dei Treptie de Tuscania<sup>618</sup>, datados a finales del s. III a.C., o algunos ejemplos de Chiusi y Tarquinia de la primera mitad del siglo III a.C.<sup>619</sup>, lo que desde luego descartaría la vinculación directa entre este tipo de representaciones y los hechos de las primeras décadas del s. II a.C.

Entre las razones de la generalización de este modelo, factores sociales, políticos y económicos debieron jugar un importante papel en un momento, como el siglo II a.C., en el que las alianzas políticas y sociales se subvierten como consecuencia del proceso cada vez más acentuado de romanización. Me pregunto si el uso generalizado de la túnica bajo el manto no se debe a un cambio en las formas de auto-representación de las élites, que prefieren expresar su adhesión a modelo romanos, más que a griegos, con los que obviamente debía identificarse el uso del torso desnudo y la himation; reafirmando así su pertenencia a una comunidad con valores compartidos. La vestimenta, en Etruria, debió tener como en Roma una carga significativa esencial para definir “who belonged within and who was excluded from<sup>620</sup>” El primer cuarto del siglo II a.C. ve la creación de las colonias de Gravisca (198 a.C.) y Saturnia (183a.C.), además de que en el 193 a.C. se implementa la de Cosa, en un proceso que busca reforzar el control político y económico romano sobre el territorio y que necesariamente afecta a las antiguas ciudades etruscas. Los grandes programas figurativos de los templos de estas colonias, que exaltan la moral

---

<sup>618</sup> Gentili 1994: 127

<sup>619</sup> Chiusi: Urna de Larce Tutnas Mus. Vaticano; Palermo nº 12326; S106. (Colonna, 1993:339, n. 11)

<sup>620</sup> Edmondson, 2008 : 26; 39-40. La vestimenta como símbolo de identidad tuvo mucha más importancia en la antigüedad. En numerosas urnas la policromía permite ver que la túnica estaba ornada con clavi o con bandas, que pese a no ser necesariamente símbolo de clase equestre o senatorial (Bender Jorgensen, 2008: 75-76) no tiene por qué dejar de ser símbolo de status.

romana<sup>621</sup> y afectan la selección formal de los programas figurativos privados etruscos<sup>622</sup>, que representan muchos de esos los temas, sobre las representaciones de sarcófagos y urnas. En este contexto creo que deba entenderse el cambio del tipo de vestimenta sobre los sarcófagos figurados y sobre las urnas; y en la permanencia de las creencias escatológicas se entiende así mismo la continuidad de los otros elementos de la figuración y los ejemplos aislados de torso desnudo posteriores al primer cuarto del siglo II a.C.

A reafirmar esta idea contribuye el hecho de que la ideología del banquete, incluso transmundano, no está excluida en las imágenes vestidas con túnica<sup>623</sup>, dado que idénticos atributos portan los difuntos y lo que es más importante, idéntica postura de reclinado en el banquete tienen, lo que indica que en sentido funerario la imagen podría seguir aludiendo a idénticas valencias. En este contexto la referencia aristocrática a la desnudez heroica, podría haberse transformado en exaltación de la virtud cívica, manifestada a través de la túnica y el manto ciudadanos, dentro de un marco que podría encontrar similitudes con la renovación de las tradiciones gentilicias en Roma<sup>624</sup>, donde el discurso a la *virtus* será justificación ideológica de las heroizaciones personales. A lo largo del s. III a.C. cuando Etruria ha sucumbido a Roma, una representación del difunto, que vincula la vieja ideología heroica del banquete ultramundano, con símbolos claramente dionisiacos, que no desaparecen, y una vestimenta que remite al nuevo ideal heroico cívico podría estar en el triunfo del modelo a partir de finales del s. III- principios del s. II a.C. Las creencias y rituales ligados a costumbres religiosas y especialmente funerarias cambian con mayor lentitud y los cambios iconográficos son solo generalizados cuando son aceptados por estratos significativos de la sociedad<sup>625</sup>, por lo que creo que podría ser más interesante ver en el cambio de vestimenta un uso motivado por los cambios sociales, que por una prohibición derivada del *senatus consultum* del 186 a.C. sobre el culto dionisiaco o de otras leyes moralizadoras,

---

<sup>621</sup> Roma se ha convertido a partir del s. II a.C. en la capital del mundo helenístico (Massa-Pairault, 1985: 131) y la difusión de sus programas figurativos tiene una evidente carga propagandística a nivel político, pero también moral.

<sup>622</sup> Massa-Pairault, 1992: 210-220

<sup>623</sup> Nos alejamos aquí de la opinión de Colonna, que considera que el tipo con túnica y manto está en la antítesis de la ideología del banquete (1993: 339)

<sup>624</sup> Massa-Pairault, 1992: 179-183.

<sup>625</sup> Maggiani; Paolucci, 2005: 2.

aunque ambos hechos pudieron influir en la propagación del modelo. El tipo con túnica y manto, representaría aquí también, al difunto ya en el interior del más allá, pero a través de una ambigua relación entre rol social y ultramundano. Ello podría indicar el abandono paulatino de la idea de la representación visual de la transformación a través del desnudarse. Desde luego este cambio iconográfico no supone como señalan algunos autores<sup>626</sup> un cambio en los modos de representación del difunto que pasa de ser representado como iniciado dionisiaco a participando en un sacrificio. La patera no es alusión directa aquí al sacrificio, sino a la consagración del espacio y de la figura como perteneciente al mundo divino<sup>627</sup>

Otro elemento importante, en relación a los difuntos con túnica y manto es su representación *capite velato*<sup>628</sup> y en tal caso, siempre vistiendo túnica y manto, tanto en posición reclinada como supina. Se encuentra a partir del s. II a.C. con frecuencia en los sarcófagos de terracota, mientras que en los de piedra es una característica muy rara. Más que una referencia directa a la participación del difunto en un sacrificio<sup>629</sup> funerario, podría serlo como figuración de la *pietas* religiosa, y como manifestación de la virtud ciudadana, y por lo tanto una muestra más de la adhesión de los etruscos al mundo romano. La identificación, aunque ficticia del sacrificio romano llevado a cabo *capite velato*, frente a la tradición griega *aperto capite*<sup>630</sup> podría estar en la base de este cambio. Al mismo tiempo es también a partir del s. II a.C., cuando la visión que de los etruscos nos transmiten las fuentes latinas, frente a las referencias a la *tryphè* y la piratería etrusca<sup>631</sup>, comienza a señalar la religiosidad como una de sus características<sup>632</sup>. Podría ser otra razón a considerar que los

---

<sup>626</sup> Nielsen, 1990b: 63

<sup>627</sup> Cf. Infra: recapitulación.

<sup>628</sup> Gentili, 1994: 127

<sup>629</sup> Ya que no todos se realizan *capite velato*.

<sup>630</sup> Scheid, 1995

<sup>631</sup> Scheffer, 2014

<sup>632</sup> El encendido debate entorno a la cuestión de la memoria genealógica que se desarrolló entre los siglos III-II a.C. y que afecta a la historiografía romana (Traina, 1993: 589), pudo ser extensible al mundo etrusco, para la segunda mitad del siglo III a.C. inmerso en un creciente proceso de romanización, y pudo estar en la base de estos cambios. Cf. Supra nota 4. Bien es cierto que otros elementos como la serie monetaria de Aes Grave con cabeza de arúspice e instrumentos sacrificiales de Cortona, señalan desde el punto de vista político e ideológico un interés por los tradicionales temas religiosos ya en el siglo IV o III a.C. (Torelli, 2005: 321) La religiosidad etrusca vista por griegos y romanos es analizada por Briquel, quien señala como el uso de las prácticas religiosas, transmitidas de una familia a otra fue utilizada como una forma de ganar influencia en el estado romano (1997b: 425). Como sacerdotes se representan vestidos muchos de los personajes representados sobre las urnas etruscas de Chiusi, haciendo prevalecer ya desde antiguo esa fórmula frente a otros cargos públicos (Maggiani, 2015).

propios etruscos hubiesen tendido a expresar su vinculación con la práctica religiosa, elemento de control esencial del poder oligárquico, en un momento en el que el *nomen* etrusco se está diluyendo en el imperio romano y en el que aquella constituye una forma de prestigio e identidad<sup>633</sup>, expresada según un lenguaje figurativo que se aproxima al romano<sup>634</sup>, en una línea de interpretación del arte funerario ya desarrollada por Massa Pairault<sup>635</sup>

La vestimenta del difunto femenino, al igual que en la pintura, presenta unos códigos de representación que se mantienen menos móviles durante toda la producción. La difunta viste, normalmente, túnica, generalmente anudada bajo el pecho, e *himation*. Recurrente es, en los sarcófagos de terracota, que vista también una camisa debajo de la túnica. Las valencias simbólicas de la vestimenta, sobre todo en el plano escatológico parecen secundarias, pero también en otros aspectos de conceptualización social<sup>636</sup>, salvo en casos contados como en el caso de la conocida bacante de una tapa de sarcófago de Tarquinia<sup>637</sup>, donde la piel sobre los hombros remite claramente al mundo dionisiaco. Elementos como los complicados nudos, que vemos en algunas urnas de terracota en la vestimenta femenina han sido identificados como *nodi herculaneus*, y por lo tanto con significado reconducible a la condición del matrimonio<sup>638</sup>, sin embargo la mayoría de los elementos, como las cadenas o decoraciones metálicas deben ser considerados modas y símbolos del status de la difunta<sup>639</sup>, aunque un significado religioso tampoco es excluible.

El tipo de difunta capite velato, anterior en los sarcófagos de piedra, que en los de terracota, se da a partir del 275 a.C.<sup>640</sup>, y además de referencia al matrimonio, parece que puede reconducirse en algunos ejemplares y gracias a la gestualidad a la

---

<sup>633</sup> Las referencias a la disciplina contribuirán de hecho a mantener viva la referencia al *ethnos* etrusco anterior a la conquista y a la romanización, incluso en época imperial (cf. Briquel, 1997b: 425-426); Ya desde el siglo IV a.C, aunque aplicado a otros ámbitos, señala Torelli como la carga religiosa expresada a través de las imágenes, es utilizada por la aristocracia para reafirmar el propio prestigio y poder político dentro de las ciudades etruscas, y que es un mensaje que se lleva a la tumba (1988: 117).

<sup>634</sup> La vestimenta en el mundo romano es medio por el que se reclama la pertenencia a un grupo y a una tradición. Un hecho esencial en el caso de la toga para los hombres y de la estola para las mujeres, pero también de otros muchos elementos o de su ausencia (Edmondson, 2008: 22)

<sup>635</sup> 1985:186-238.

<sup>636</sup> Nielsen, 1990: 59

<sup>637</sup> S103

<sup>638</sup> Van der Meer, 2011, 25-26.

<sup>639</sup> Bonfante, 2003.

<sup>640</sup> Van der Meer, 2004: 12

idea de desvestirse. Es el caso de tres ejemplares de terracota provenientes de Chiusi<sup>641</sup> y Tuscania<sup>642</sup> que presentan a la difunta, en una postura de gran significado simbólico, en la que teniendo el brazo derecho levantado a la altura de la cabeza se retira el velo en el gesto de *anakalypsis*. Un gesto que genéricamente parece aludir a la idea del matrimonio, pero que aquí, al igual que en otras ocasiones, es utilizado además, como referencia a la muerte y al cambio de status. En otros gestos, no es

Fig. XX



posible encontrar un significado relacionado con creencias escatológicas, pese a que la representación, mucho más común en difuntas que en difuntos, del muerto con el brazo apoyado en el cojín y la cabeza recostándose sobre la mano, y que paulatinamente se populariza a finales del s. III a.C. o principios del s. II a.C., ha sido identificado por algunos autores con un gesto de dolor ante la muerte, tomado de las estatuas griegas<sup>643</sup>, pero en este caso, parece más un gesto natural del recostarse, que un signo codificado del dolor.

La ambivalencia del calzado en los sarcófagos de piedra y terracota presenta idénticas consideraciones que en la pintura mural funeraria. Descalzos van en su mayoría los difuntos masculinos y femeninos sobre las *klinai*, pero descalza va

<sup>641</sup> Cat S129; S130

<sup>642</sup> Tuscania, Museo Nazionale 61082; Gentili, 1994.

<sup>643</sup> Gentili, 1994: 131; aunque en el mundo griego es común que se dé sentado y de pie y no recostado.

también la bacante del British museum<sup>644</sup>, seguramente porque es representada en el interior del más allá.

Los peinados presentan, también una simbología difusa, la mayoría de las veces relacionada con modas o gustos personales, aunque algunos detalles pueden identificar el status y la edad del difunto, como los *seni crines* que caracterizan a las *novae nuptae* el día del matrimonio y que por lo tanto harían alusión al cambio de status en relación a la muerte, identificada en relación a los desposorios<sup>645</sup>.

Una mayor carga significativa, en lo referente al status del difunto, y dada la ambigüedad a nivel escatológico de la vestimenta<sup>646</sup>, es dada a los objetos que portan sobre cabeza, torso y manos. No existen grandes diferencias en los atributos portados por los difuntos masculinos y femeninos aunque algunas diferencias respecto al género del muerto si son apreciables. Los espejos<sup>647</sup>, por ejemplo, son únicamente portados por difuntos femeninos, mientras que las pateras<sup>648</sup>, sin bien no son exclusivas, si son mayoritariamente portadas por hombres.

Los atributos son bastante limitados y repetitivos en ambos tipos de sarcófagos, aunque se constata por un lado la preferencia de algunos objetos frente a otros dependiendo del material; y también en los sarcófagos de terracota diferencias en las representaciones reclinadas o supinas.

Algunos de estos elementos como las joyas (pulseras, brazaletes y armillas) portadas por las difuntas deben reconducirse a una esfera significativa relacionada con el status social y la riqueza de la familia, cuya ostentación, como ya dijéramos, se encarga desde el s. IV a.C. a la mujer. Algunos collares con grandes bullae colgando podrían remitir sin embargo a la esfera dionisiaca<sup>649</sup>; del mismo modo que a un significado relacionado con la esfera religiosa podrían remitir las altas diademas con forma de *polos*, que portan algunas difuntas sobre los sarcófagos de

---

<sup>644</sup> Cat S103

<sup>645</sup> Vincenti, 2009: 78-80, pl. 18; Van der Meer, 2011: 25; Torelli, 1984.

<sup>646</sup> La ambigüedad y en apariencia contradictorios usos de la vestimenta eran también perceptibles por los romanos, al hablar de sus propias costumbres: cf. Boluogne, 2007, sobre Plutarco y las contradicciones en el uso del velo por parte de los romanos.

<sup>647</sup> Cat S129

<sup>648</sup> Cat S124

<sup>649</sup> Cat. S103; Herbig, 1952: 71, nº 161; Massa-Pairault es clara al referir que se trata de iniciados a los misterios (1997: 330)

pedra de la segunda mitad del siglo IV a.C, tal y como sugiere Nielsen<sup>650</sup>, aunque el alargamiento del tocado podría no ser sino un recurso técnico por rellenar el espacio vacío entre la cabeza del difunto y la cabecera del sarcófago. El resto de diademas que portan los difuntos femeninos, parecen ser reconducibles a símbolos para marcar su alto status social<sup>651</sup>. A una conceptualización en clave heroica con valencias que remiten al simposio deben aludir por el contrario, tanto las coronas lisas<sup>652</sup> como vegetales<sup>653</sup>, que portan los hombres, y que se dan en todo tipo de representaciones reclinadas, supinas, con cabeza cubierta o descubierta e indistintamente durante toda la producción.

El resto de los objetos, se reconducen a la esfera ideológica de la muerte y especialmente del simposio, entendido en relación con la esfera dionisiaca. Los atributos, que son más claramente reconducibles a esta esfera dionisiaca, son portados por mujeres; y son más habituales en los sarcófagos de piedra, en un marco temporal que va desde la segunda mitad del s. IV a.C. hasta mediados del s. III a.C. Los ejemplos más antiguos proceden de Tarquinia. Entre ellos están el kantharos<sup>654</sup> portado por una difunta en un sarcófago de la tumba dei Matusani<sup>655</sup> de Chiusi, o por otra difunta de la tumba Bruschi<sup>656</sup> de Tarquinia y puede que el enócoe que porta otra<sup>657</sup>. Sin embargo los atributos más claros son sin duda, el cervatillo bebiendo de un *Kantharos* y el *Thryso*<sup>658</sup> portados por una difunta sobre una tapa del Museo Británico<sup>659</sup> u otro sarcófago del s. IV a.C., descubierto en località san Simeone, que presenta a la difunta con una patera que da de beber a otro cervatillo<sup>660</sup>. En ambos casos parece clara la cualificación como iniciada de la difunta. Quizá un elemento dionisiaco haya de verse también en la liebre y la

---

<sup>650</sup> Nielsen, 1990: 57-58.

<sup>651</sup> Cf. Coen, 1999; Gentili, 1994: 45, A26; Cat. S139; Herbig, 1952: 23, nº24; 39, nº70; Cat. S10; S27.

<sup>652</sup> Piedra: Cat S85; Terracota: Cat S132b

<sup>653</sup> Terracota: Gentili, 1994: 47, A31; 77, B76

<sup>654</sup> Cat. S68;

<sup>655</sup> Chiusi. 280-270 a.C. Nielsen, 1990: 61; Herbig, 1952: 71, nº 161

<sup>656</sup> Vincenzi, 2004: 194-195; Tarquinia Mus. Naz. 137299. Difunta que además va peinada con los cabellos divididos en 6 y una diadema. (Torelli, 1984: 34-35)

<sup>657</sup> Nielsen, 1990: 61; Thime, 1957: tav. 4:2; y otra figura de Chiusi (inv. n. 968) Para el tema del dionisismo cf. Bhrull, 1953; Gallini, 1973; Massa Pairault, 1986.

<sup>658</sup> Colonna, 1973: 548.

<sup>659</sup> Cat. S103

<sup>660</sup> Cat. S18



máscara<sup>661</sup> portados en un sarcófago de Tarquinia por un joven<sup>662</sup> y que un tanto artificiosamente Nielsen<sup>663</sup> pone en relación con la noticia de Livio sobre la iniciación de los jóvenes menores de 20 años en Etruria. Sin embargo, el vínculo no es extraño, pues las máscaras, relacionadas con los gorgoneia, pueden ser alusión a la transformación en el más allá que el dios propicia<sup>664</sup>. Excepcionales resultan las referencias a la esfera dionisiaca en los sarcófagos de terracota donde encontramos el caso excepcional del *kantharos* portado por un difunto con torso desnudo, coronado y con guirnalda al cuello en un sarcófago de Tuscania<sup>665</sup> datado a mediados del s. III a.C.

Otros atributos comunes son las pateras que constituyen el atributo más utilizado en los sarcófagos de piedra<sup>666</sup> por los difuntos masculinos con torso desnudo o no, reclinados o supinos<sup>667</sup> y, durante toda la producción. Menos frecuente es en los de terracota<sup>668</sup>, donde no aparecen en manos de personajes en los ejemplares supinos y donde por otra parte los atributos son muy escasos. Esto refuerza la idea de que estas representaciones se desarrollan en un espacio ambiguo, en el que se entremezclan las nociones del rendirse al sueño tras la ingesta del vino en el convivio y la experiencia prefigurada del paso de la muerte, que recuerda la exposición del cadáver en la *prothesis*. En los sarcófagos de piedra, es este un atributo que de manera excepcional puede aparecer en manos de las mujeres<sup>669</sup>.

Numerosos son los difuntos masculinos que portan guirnalda vegetal al cuello en ejemplares de piedra y terracota, bien con torso desnudo, bien con túnica y reconducibles a todo el marco cronológico de la producción<sup>670</sup>. Menos comunes

---

<sup>661</sup> Las valencias de las máscaras como símbolos del dios son ampliamente conocidas en Grecia, junto con otros elementos como las columnas. (cf. Frontisi-Ducroux, 1986: 204-209). Las máscaras son en muchas culturas además un símbolo para interiorizar la inmortalidad, como reflejo de otros mundos y otros espíritus (Allovio, 2012: 497).

<sup>662</sup> Herbig, 1952 : 123, tav. 66f.

<sup>663</sup> 1990: 62

<sup>664</sup> Permiten ser otra persona, transformarse en otra realidad (Sclafani, 2010a: 98-99). Algunos autores las relacionan sin embargo con el culto a los ancestros (Damgaard Andersen, 1993: 54)

<sup>665</sup> Gentili, 1994: 78, B77

<sup>666</sup> Herbig, 1952: 11, n° 2; 19, n° 16; 46, n° 82;

<sup>667</sup> Emiliozzi, 1993: 122-123 XIII-XIIIbis (Inv. 234)

<sup>668</sup> Gentili, 1994: 49, A37; 79, B76.

<sup>669</sup> Tumba Bruschi, Tarquinia 137301; 137302 (Vincenti, 2004: 188-198); Herbig, 1952: 81, 234

<sup>670</sup> Gentili, 1994: 56, A 52; 77, B75; Cat. S124; S134; Herbig, 1952: 18, n° 14; 61, n° 118.

son las coronas de flores que aparecen en manos de los difuntos en los sarcófagos de terracota, y que constituyen uno de los pocos objetos portados por los difuntos en posición supina, y también por los femeninos<sup>671</sup>. Este hecho refuerza de nuevo la ambivalencia del significado de este tipo de tapas, pues la corona, podría aludir bien al simposio, bien tener un carácter purificadorio en relación a la muerte.

Excepcionales son el rótulo abierto portado por Laris Pulena en su sarcófago tarquiniense del s. III a.C. , al igual que los rótulos portados por otro difunto supino<sup>672</sup> en un sarcófago de piedra finales del s. IV a.C. y en uno de Chiusi<sup>673</sup> de finales del siglo III a.C.

Finalmente objetos menos habituales son las granadas<sup>674</sup> espejos<sup>675</sup>, abanicos<sup>676</sup> o la palma portada por una difunta de la tumba Bruschi de Tarquinia<sup>677</sup>.

### **El difunto en las cajas de los sarcófagos de piedra y terracota**

El difunto, tanto figurado como cadáver, como representado comportándose como los vivos en el más allá o sus inmediaciones, aparece de manera realista solo sobre las cajas de los sarcófagos de piedra<sup>678</sup>.

**Los cadáveres**, son siempre representados en el interior de escenas tomadas del mito o de la epopeya, y en ocasiones en escenas genéricas de batalla de las que es difícil inferir un origen histórico o mítico. En ningún caso conocido aparecen en figuraciones codificadas del ritual funerario real, como en época arcaica y clásica<sup>679</sup>.

Las representaciones, se inician en la segunda mitad del siglo IV a.C. en Etruria meridional (Tarquinia, Tuscania y Orvieto) de donde desaparecen alrededor del 300 a.C.<sup>680</sup> cuando comienzan a hacerse más raras las escenas de carácter mitológico; y

---

<sup>671</sup> Gentili, 1994: B107, B146

<sup>672</sup> Cat. S55

<sup>673</sup> Gentili, 1994: 70, A70.

<sup>674</sup> Cat. S64; S65; Hebrig, 1952, 32: 54;

<sup>675</sup> Gentili, 1996: 66, A66; 68, A69.

<sup>676</sup> Cat. S96; S128

<sup>677</sup> N° Inv. 137300 (Vincenti, 2004: 188-198)

<sup>678</sup> En los sarcófagos de terracota no existen representaciones realistas del muerto ni como cadáver, ni como difunto en el interior del más allá, tan solo representaciones de carácter simbólico que serán analizadas en el capítulo III.

<sup>679</sup> Un buen ejemplo de este particular está constituido por los relieves funerarios arcaicos de Chiusi. Cf. Jannot. 1984.

<sup>680</sup> Cat S41; S51; S54; S55; S56

reaparecen en Chiusi, en la Etruria septentrional, en la 2ª mitad del s. III a.C., con el renacer de ese tipo de iconografías<sup>681</sup>.

Las imágenes del cadáver son siempre reconducibles al contexto de muerte violenta<sup>682</sup>. Sin embargo, el número de cuerpos inertes, como imagen de la muerte física ya producida, es mucho menor que la del momento que precede al morir, y en el que las víctimas, aún vivas, son atacadas y están siendo o a punto de ser heridas.

Todos los cadáveres, dentro de este contexto, pueden ser englobados en el interior de tres tipos de escenas, que no presentan grandes cambios en la concepción ideológica del cuerpo inerte y que se desarrollan de manera contemporánea: Escenas de sacrificio, como las de los prisioneros troyanos sobre un sarcófago de Orvieto<sup>683</sup>; en escenas de asesinato como la que representa la muerte probablemente de Clitemnestra sobre un altar en un sarcófago de Tarquinia<sup>684</sup>; o de batalla en Tarquinia<sup>685</sup> o Chiusi<sup>686</sup>

Los cadáveres, en todas las ocasiones, salvo en una<sup>687</sup> (fig. XXI), son masculinos, y aparecen siempre totalmente desnudos<sup>688</sup>, en actitud de abandono, boca arriba o boca abajo, tanto en el suelo como sobre el altar en el caso femenino. Las diferencias que son achacables a las distintas soluciones formales privilegiadas, y que, en todos los casos, remiten a soluciones tipológicas codificadas de influencia

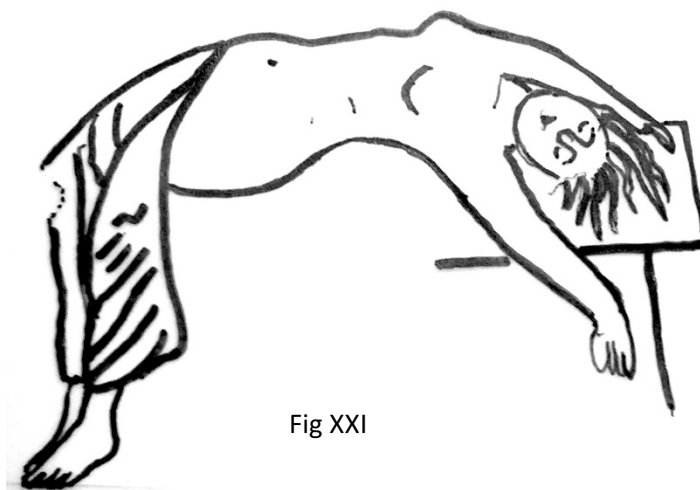


Fig XXI

<sup>681</sup> Cat S117; S124; S127

<sup>682</sup> Estas imágenes sobre diferentes soportes funerarios han sido estudiadas por Steurnagel, 1998. Cf. Capítulo III.

<sup>683</sup> Cat. S54

<sup>684</sup> Cat. S55 (centro)

<sup>685</sup> Cat S51

<sup>686</sup> Cat S124

<sup>687</sup> Cat S55

<sup>688</sup> Semidenudo en el caso femenino, pero con una equivalencia similar.

griega. Así el caso del difunto del sarcófago de la tumba *dei Curunas*<sup>689</sup> el difunto boca abajo puede ser reconducido a imágenes similares de cadáveres en la cerámica suritálica<sup>690</sup>. No puede extraerse, por lo tanto de las diferencias en la representación del cadáver sobre los sarcófagos, ninguna diferencia a nivel de la conceptualización del muerto como objeto, sino que estas diferencias son reconducibles a la adecuación del cadáver a una u otra escena.

El segundo grupo de representaciones sobre las cajas, figura a **los difuntos de manera realista** en la ultratumba. Este tipo de representaciones se dan sobre todo en la Etruria meridional, desde la segunda mitad del siglo IV a.C. hasta principios del s. II a.C. fundamentalmente en Tarquinia, y los centros menores de su territorio, y en Vulci. Raras son las representaciones en la Etruria septentrional, limitándose los ejemplos a Chiusi a finales del s. III a.C.

El muerto es representado hasta mediados del siglo IV a.C. en escenas del interior, del umbral y del viaje al más allá, mientras que a partir de esa fecha las primeras desaparecen. En realidad solo dos ejemplares de la segunda mitad del siglo IV a.C. representan al muerto en el interior del más allá en Cerveteri<sup>691</sup> y Tarquinia<sup>692</sup>, un tema que no vuelve a aparecer en los relieves de los sarcófagos. Más numerosas son las representaciones del difunto en escenas de encuentro, que aparecen en Etruria meridional a mediados del siglo IV a.C. en Vulci, Cerveteri o San Giuliano<sup>693</sup> y, se prolongan hasta el último cuarto del siglo III a.C. con ejemplares en Tarquinia y Tuscania. Alrededor del 200 a.C. un único y excepcional ejemplar de la Etruria septentrional, muestra el encuentro de la familia Afunei en Vulci (Fig. XXII). Vinculadas, o no, a este tipo de escenas, el difunto recorre también las imágenes del viaje al más allá desde la segunda mitad del siglo IV a.C. y hasta finales del siglo II a.C.

---

<sup>689</sup> Cat S41

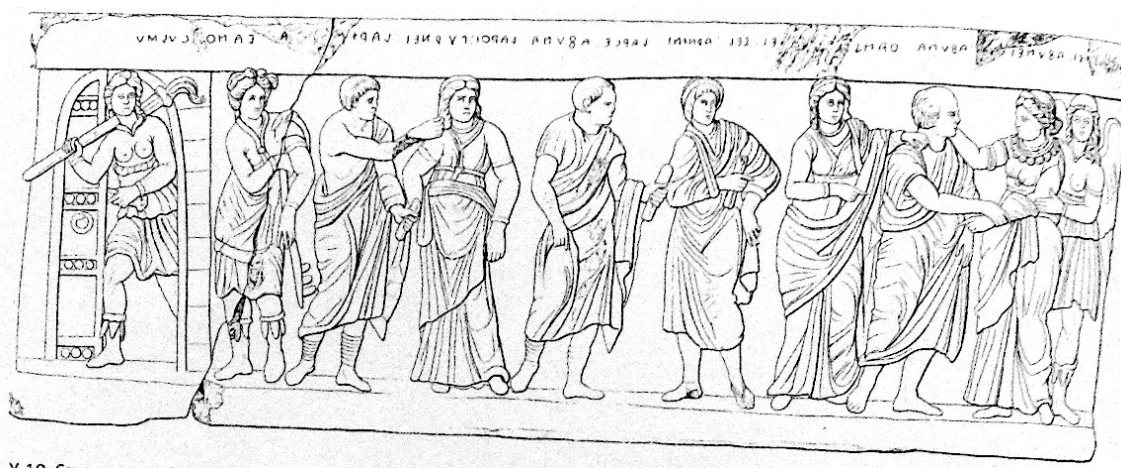
<sup>690</sup> Trendall, 1982

<sup>691</sup> Cat S7

<sup>692</sup> Cat S94. Poco clara es la representación sobre el sarcófago de Laris Pulenas Cat S94, en la que la escena central tiene ciertamente lugar en el espacio liminal y no en el interior del más allá, pero dudosa resta la escena del lado izquierdo de la parte frontal, con un difunto y un demon femenino alado, aunque creemos que representa una escena que tiene también lugar fuera del más allá. (cf. Capítulo III)

<sup>693</sup> Cat S7; Cat S8

Fig. XXII



En cuanto a género existe una mayor representación de difuntos masculinos frente a los femeninos, como en el caso de los cadáveres, durante toda la producción.

Los rasgos físicos de los difuntos muestran tipos genéricos, que en los ejemplares de mayor calidad, y sin que se trate de un procedimiento generalizado, pueden presentar características específicas, normalmente más en relación al cabello que a otros rasgos físicos, aunque la estandarización parece norma recurrente. Es el caso por ejemplo de la incipiente calvicie de uno de los personajes del sarcófago de Hasti Afunei<sup>694</sup> que posee una clara finalidad individualizadora. En ocasiones el uso de ciertos elementos durante un período determinado y su desaparición posterior parece deberse al cambio de los modelos de referencia, aunque otras razones de índole ideológica no puedan excluirse. Es el caso de las barbas, que cualifican a algunos difuntos en ejemplares de la Etruria meridional de la segunda mitad del siglo IV a.C.<sup>695</sup> y que después desaparecen para dejar paso a difuntos imberbes, seguramente siguiendo la difusión de los retratos de Alejandro.

En las representaciones mitológicas del sacrificio de los prisioneros troyanos y en el sacrificio de Polixena<sup>696</sup>, Patroclo y Aquiles, aparecen representados con vendas y por lo tanto manteniendo en la ultratumba las heridas sufridas durante su vida. (Fig. XXIII, 1)

<sup>694</sup> Cat S131

<sup>695</sup> Cat S4, S7, S8

<sup>696</sup> Cat S1, S54

La vestimenta tanto femenina como masculina sobre los sarcófagos se caracteriza por su relativa repetitividad. En el caso masculino, el rasgo más destacable es la alternancia en la representación entre los difuntos con manto y torso desnudo, y aquellos con el torso cubierto, bien con túnica y manto, bien totalmente embozados en el manto, bien con algún otro tipo de vestimenta. La relación primaria que se establece, no es entre tipo de vestimenta y cronología o lugar de producción, sino entre aquella y el tipo de escena representada, y dentro de cada una por el papel jugado por el personaje. Todo ello evidentemente incide en considerar el valor significativo a nivel ideológico, y seguramente también social de la vestimenta.

Difuntos con el torso desnudo se encuentran en escenas del interior del más allá y en escenas de encuentro. Los primeros ejemplos aparecen en la segunda mitad del siglo IV a.C. en Etruria meridional y desaparecen hacia el 275-250 a.C.; con un único ejemplar proviene de la Etruria septentrional, proveniente de Chiusi y que se data en torno al 200 a.C. Con todo el número de figuraciones de este tipo se concentra entre el 350-300 a.C., en la Etruria costera (Tarquinia y Vulci). No es fácil establecer una nítida diferenciación del tipo de manto utilizado, aunque parece existir cierta prevalencia por la *himation*, con ejemplos también del uso de la *tebenna* como en el sarcófago de Laris Puleas de mediados del siglo III a.C. (Fig. XXIII, 2).

Tres únicos ejemplares presentan al difunto en pleno viaje<sup>697</sup> con el torso desnudo y solo con un manto largo o corto, todos ellos de la 2ª mitad del s. IV a.C., pero que como veremos son reconducibles al mismo ideario funerario.

Las representaciones de los difuntos con torso cubierto surgen por la misma época (350/325- 300 a.C.) en Etruria meridional y se prolongan hasta el 200 a.C. Frente a las escenas del interior del más allá, casi la totalidad de las escenas de viaje representan al difunto cubierto, representado con túnica y manto, solo con túnica o sólo con manto que cubre todo el cuerpo y en ocasiones emboza también la cabeza. Las diferencias en la forma de cubrirse parecen deberse al tipo de viaje desarrollado y a usos sociales convenidos al respecto, más que a otras cuestiones. En el viaje en

---

<sup>697</sup> Cat. S7; S8; S37

Figura XXII: El difunto en los sarcófagos



biga por ejemplo es habitual que el difunto en posición *brachium cohibens* porte túnica y manto largo; mientras que en los viajes a caballo lleva túnica corta y clámide, o manto que le cubre la cabeza completamente (Fig. XXIII,3,4). Únicamente dos sarcófagos presentan al difunto vestido como un guerrero: Un sarcófago de Bomarzo<sup>698</sup> de finales del s. IV a.C. y otro de Chiusi<sup>699</sup> de principios del s. II a.C. y en los que aparece con túnica, *linotorax*, capa y espada, a pie y a caballo respectivamente.

Delinear un uso del calzado presenta una mayor dificultad, seguramente debido a la pérdida de la policromía que clarificaba en muchos casos el tipo de calzado portado. No parece estar necesariamente en relación con el tipo de escena. De hecho si bien el difunto aparece descalzo en la primera mitad del siglo IV a.C. en el interior del más allá<sup>700</sup>, también lo hace en escenas de viaje<sup>701</sup>, aunque parece que a partir del siglo III a.C. se tiende a representarle calzado en todo tipo de escenas. La relación entre torso desnudo e ir descalzo, no puede establecerse con rotundidad a pesar de estos ejemplos para esa época, y desde luego no se cumple en la Etruria septentrional al menos a finales del siglo II a.C. En el sarcófago de Hasti Afunei por ejemplo, altos calcei portan tanto los familiares premuertos vestidos con túnica y manto, como con el torso desnudo.

La vestimenta genérica de las difuntas femeninas no presenta grandes cambios en toda la producción, ya que viste siempre túnica y manto, salvo en un ejemplo de Cerveteri de la segunda mitad del siglo IV a.C., en la que la difunta en un cortejo triunfal parece estar desnuda bajo el manto que le cubre y con cuyo borde realiza un gesto similar a la *anakalypsis*<sup>702</sup>. En el resto de ejemplares, no es posible establecer relaciones entre el uso diferenciado de la vestimenta, las escenas, la cronología y los lugares de producción. Más allá de un muy genérico uso del manto para cubrirse de manera más completa en las imágenes de viaje<sup>703</sup>, y mantener los

---

<sup>698</sup> Cat S35

<sup>699</sup> Cat S134

<sup>700</sup> Cat. S4

<sup>701</sup> Cat. S7

<sup>702</sup> Cat S7

<sup>703</sup> Cat S34; S116;



brazos y los hombros más libres en las escenas del interior del más allá o de encuentro. (Fig XXIII, 5,6) La forma de vestir el manto parece constante en la Etruria meridional desde mediados del siglo IV a.C. y hasta finales del siglo III a.C. con el manto apoyado en uno hombro y cruzando en diagonal sobre el cuerpo, cubriendo o no, uno de los brazos. En un único y tardío ejemplo de la Etruria septentrional<sup>704</sup>, se multiplican las formas de portar el manto, bien en la forma señalada, bien con la túnica prendida bajo los senos y el manto enrollado alrededor de la cintura en forma de delantal, bien echado sobre los brazos. (Fig. XXII)

En cuanto al calzado, la misma dificultad que señalábamos con los difuntos masculinos se repite con los femeninos y solo en el interior del más allá se verifica de manera segura la ausencia del mismo.

Coronas y diademas son portados solo por unos pocos difuntos, tanto masculinos, como femeninos en sarcófagos de Etruria meridional datados entre la segunda mitad del siglo IV a.C. y mediados del siglo III a.C. No puede establecerse una relación directa entre tipologías de coronas y género del difunto, pero si parece que son solo utilizadas en el interior del más allá, dado que se representan en escenas del interior o de encuentro, pero en estas últimas portadas solo por familiares premuertos.

Raros son los objetos que se encuentran en manos de los difuntos, y casi siempre en escenas del interior del más allá. Se concentran en la Etruria meridional en la segunda mitad del siglo IV a.C.; con un ejemplo de Tarquinia que desciende hasta mediados del s. III a.C.; y reaparecen en Etruria Septentrional en Chiusi a finales del siglo III y principios del siglo II a.C. En ambos casos, encontramos una serie de elementos que se repiten: Una espada lleva el difunto sobre un sarcófago de Bomarzo<sup>705</sup> del 325-300 a.C, pero una espada también connota al jinete en otro sarcófago de Chiusi<sup>706</sup> entre el 200-180 a.C. Un rótulo abre la difunta en un sarcófago de Tarquinia<sup>707</sup>, como rótulos portan en la mano los familiares premuertos de la familia Afunei<sup>708</sup> hacia el 200 a.C. en Chiusi. En otros casos los objetos no se repiten,

---

<sup>704</sup> Cat S131

<sup>705</sup> Cat. S35

<sup>706</sup> Cat. S134

<sup>707</sup> Cat S4

<sup>708</sup> Cat. S131

como en el ya mencionado sarcófago de Tarquinia donde un huevo en la izquierda y una patera en la derecha tiene el difunto que juega al *kottabos* en el más allá<sup>709</sup>; o el cuchillo que sostiene uno de los muertos en el sarcófago de Laris Pulena<sup>710</sup>.

Un caso excepcional lo constituye el sarcófago de Vulci<sup>711</sup> de finales del siglo IV a.C., que representa en el centro el encuentro entre dos esposos. El marido lleva un largo bastón nudoso y a ambos lados, una serie de sirvientes portan objetos que necesariamente califican a los dos personajes principales. A la izquierda un alto palo del que pende una pequeña vasija o recipiente, un cofre, un enocoe, un flabellum, una sítula, una lira y un plectron; a la derecha una silla, un pequeño cetro, un cuerno, una corona y una doble flauta.

Los pocos ejemplos, más allá de la esporádica repetición de alguno de ellos no permiten conclusiones definitivas sobre la distribución, su relación con uno u otro género o sobre diferencias cronológicas en los elementos representados.

### **c. El difunto sobre las urnas cinerarias de piedra y terracota**

Las urnas cinerarias presentan, de manera generalizada en época helenística<sup>712</sup>, figuraciones del difunto tanto sobre las tapas, como sobre las cajas, en base a una diversidad de modelos reconducibles de manera genérica a transmitir la imagen del difunto en el más allá, o con menor frecuencia como cadáver.

El material ha sido ordenado, al igual que en los sarcófagos de manera separada entre las representaciones de las tapas y de las cajas, por razones de claridad expositiva y por la incertidumbre sobre la pertenencia cierta de muchas de

---

<sup>709</sup> Cat S4

<sup>710</sup> Cat S94

<sup>711</sup> Cat S8

<sup>712</sup> Con excepción de Perugia, donde la tapa a dos aguas será mayoritaria en toda la producción, nos remitimos a una configuración genérica de las urnas cinerarias como contenedor funerario de piedra o terracota (existen aspectos particulares en los diferentes centros de producción de acuerdo a la disponibilidad de materiales o gustos locales. En Chiusi se utiliza mayoritariamente el alabastro claro y la terracota, en Perugia el travertino y, en Volterra la toba, la terracota y el alabastro. Menos comunes son las urnas de calcárea o de mármol) y de dimensiones modestas, formado por un cubo de forma cuadrangular que presenta en numerosas ocasiones una decoración pintada, esculpida o estampada en uno o varios de sus lados y donde se depositan los restos del *ossilegium*; y por una tapa, que en los ejemplares más antiguos es a dos aguas, pero cuyo tipo más emblemático y más extendido en la época que nos ocupa es la de representar la efigie del difunto reclinada o tumbada.

las tapas a las cajas; si bien como en aquellos, se reconoce la unidad orgánica y significativa del monumento completo, al que ocasionalmente se hará referencia.

No se ha mantenido de manera exhaustiva la división clásica entre los tres grandes centros de producción<sup>713</sup> de urnas: Volterra, Chiusi y Perugia, así como tampoco una división estricta por materiales, aunque se han tenido en cuenta las particularidades productivas y cronológicas cuando el tema tratado lo requería. Y ello porque a pesar de tratarse de una producción territorialmente muy diversificada en época helenística<sup>714</sup>, pertenecen a una misma expresión cultural e ideológica, que presenta diferencias, pero también fluidas relaciones iconográficas y estilísticas, no solo entre sí, sino con diferentes corrientes artísticas que van desde el Asia Menor, pasando por el ática y otras regiones griegas hasta Rodas y la Italia continental.

Por último desde el punto de vista cronológico se han seguido las dataciones convencionales establecidas para las urnas que engloban la producción que aquí interesa desde la segunda mitad del siglo IV a.C. hasta el final del siglo I a.C.<sup>715</sup>. Se han tenido en cuenta las divergencias cronológicas y la problemática inherente a cada ciudad y a la producción en general<sup>716</sup>, pero tratando de mantener una perspectiva global.

---

<sup>713</sup> Las urnas son un monumento típico de la Etruria septentrional, cuya expansión coincide con el área de difusión prevalente del rito de incineración. El rito inhumatorio no es desconocido en la región y en ocasiones se da de manera conjunta en diferentes tumbas, como es el caso de la tumba della Pellegrina en Chiusi o la tumba dei Flave en Volterra, pero no deja de ser minoritario (Cateni; Fiaschi, 1984: 26) y del llamado alfabeto septentrional que limita al norte con el curso del Arno y llega por el sur casi hasta Orvieto, a excepción de Populonia.

<sup>714</sup> La diversa procedencia socio-económica de los comitentes y la desigual capacidad para adquirir y relaborar el patrimonio figurativo en las diferentes áreas van a influir en las diferentes producciones y son un reflejo de las diferentes exigencias económicas y culturales de los diferentes estratos de la población que encargan las urnas (Cateni; Fiaschi, 1984: 24), como de la diferente forma de articular la producción coherentemente con ese diverso nivel socio-económico (Maggiani, 1984: 32)

<sup>715</sup> Nielsen defiende la producción tardía de una gran parte de las urnas (45%), que ella data después del período silano (1977:149) Supervivencias de la producción podrían ser rastreables hasta plena época imperial (Maggiani, 1985: 32) La producción de urnas en Etruria se retrotrae hasta la primera edad del bronce (Cateni; Fiaschi, 1984: 26) evolucionando a lo largo de su historia, y resultando importante, para el período que nos ocupa, aunque sin solución de continuidad clara, la escultura funeraria de los siglos VI-V a.C., especialmente importante en Chiusi, donde encontramos ya urnas bisomas en pleno siglo V a.C. (Nielsen, 2009; 2009b)

<sup>716</sup> Carecemos de una cronología absoluta de toda la producción, sobre todo por la falta de contextos fiables de descubrimiento, y de ello derivan problemas añadidos sobre la evolución de la producción en los diferentes talleres y otros relativos a cuestiones iconológicas, como la recepción de modelos o la aparición y desaparición de ciertos motivos, con evidentes consecuencias en la exégesis de estos

## El difunto sobre las tapas de las urnas cinerarias.

La figura humana sobre las tapas, aparece en Volterra sobre las urnas de toba, en un período de tiempo sobre el que no existe un consenso generalizado y que va desde la segunda mitad avanzada del siglo IV a.C. a principios del siglo III a.C., cuando se consolida definitivamente<sup>717</sup> sustituyendo a las anteriores cubiertas a dos aguas y, que se mantiene, aun variando su tipología, hasta el final de la producción en el siglo I a.C o principios del s. I d.C., ya en plena época imperial romana. Anterior a la de Volterra, parece este tipo de representaciones en la producción en Chiusi, pese a que los pocos ejemplares conocidos del s. IV a.C., no permiten establecer una continuidad directa con la producción anterior, ni siquiera con la del siglo V a.C., pero que sin duda perdura<sup>718</sup>. En Perugia, la tipología anicónica prevalecerá frente a las representaciones antropomorfas de las tapas durante toda la producción, si bien durante el siglo III a.C.<sup>719</sup>, sobre todo durante la segunda mitad, se dan casos

---

monumentos y en el análisis de la evolución de las creencias ultramundanas en ellos expresadas. Resulta imposible establecer, sobre todo en Volterra, una cronología sistemática y absoluta de la producción utilizando fuentes arqueológicas, epigráficas, tipológicas o estilísticas como ya hiciera Thimme (1954; 1957) para los casos de Chiusi y Perugia, aún problemáticos; aunque gracias a Nielsen (1975; 1986) o Massa Pairault (1985) y a otros estudios mas recientes como los de Sclafani, 2010a y Stevens, 2001; 2010 se ha conseguido establecer las grandes líneas de una cronología que parece a grandes rasgos fiable para las urnas de Volterra.

<sup>717</sup> Maggiani (1985:32; 1992: 42; 2009: 11) defiende la aparición de la tapa humana sobre las urnas ya en la segunda mitad avanzada del siglo IV a.C. coincidiendo con la adopción de un modelo similar en la producción de sarcófagos de la Etruria meridional. Esta novedad habría sido introducida en la Etruria septentrional por la mediación de Chiusi, más abierto al contacto griego a través de su relación con Tarquinia, Caere y especialmente Vulci; un punto en el que coincide con Cateni; Fiaschi, (1984: 25) que no duda de una influencia chiusina en la escultura, parangonable a la de los ceramistas de Chiusi en Volterra. Existen sin embargo divergencias entre una cronología alta defendida por algunos autores, y otra algo más baja: El inicio del s. III a.C. es defendido por Cateni y Fiaschi (1984: 24), Nielsen (1972: 285) o Gambetti (1974:15). No parece sin embargo extraña una cronología como la defendida por Maggiani que establece un vínculo convincente entre esta y otras producciones, así como en las líneas de desarrollo general de las urnas en las diferentes ciudades.

<sup>718</sup> La tradición funeraria de Chiusi, había dotado con forma humana a la urna cineraria ya desde la edad del hierro (cf. Gempeler, 1974) La urna cineraria de Montescudaio, además, presenta ya al difunto en el s. VII a.C. asociado a la idea del banquete, aunque de tradición sentada (Jannot, 1998 : 74). Sclafani, siguiendo a Maggiani, señala, sin embargo como en la segunda mitad del s. VI a.C. las tapas antropomorfas están ausentes de Chiusi, salvo en el caso excepcional de la urna bisoma de Asciano, seguramente debido a las experiencias democráticas de Porsenna que evitaría muestras de exaltación individual (2010a: 14). En el siglo V a.C. se adopta sin embargo una iconografía ligada al banquete, seguramente por influencia de la Etruria meridional (Maggiani, 1985: 34; 116, n. 39-40; <sup>718</sup> Sclafani, 2010a: 13; Ambrosini et alii, 2003). Las formas principales de las urnas están ya presentes desde época arcaica (Maggiani, 1984: 32), como las urnas en forma de templo o con techumbre a dos aguas; pero las urnas helenísticas, son el resultado de un cruce cultural de múltiples influencias y desarrollos locales para Massa-Pairault (1972: 20)

<sup>719</sup> cf. Maggiani, 1985: 35

excepcionales de representación del difunto sobre las tapas, como es el caso de las urnas de la tumba *dei Volumni*<sup>720</sup> o las del hipogeo *dei Cai Catu*<sup>721</sup>, e incluso antes tenemos la excepcional tapa de una urna de bronce<sup>722</sup> hoy en el Ermitage de San Petersburgo.

Hay en las representaciones cierta prevalencia de las figuras masculinas sobre las femeninas, Este menor número de figuraciones femeninas en las tapas es llamativo al principio y al final de la producción de las urnas, cuando el número es más reducido, mientras que a lo largo del siglo III a.C., la cantidad de representaciones femeninas sobre las tapas aumenta, siendo casi pareja a las masculinas a finales de ese siglo<sup>723</sup>, en coincidencia con la mayor disponibilidad de este tipo de monumentos<sup>724</sup>.

El desarrollo de la figura humana, con diferencias dependiendo de las ciudades, representa al difunto siempre como si estuviese vivo, nunca como cadáver. Sigue líneas de desarrollo similar durante la época helenística plasmadas en dos tipologías genéricas, que encontramos en toda la producción: La primera representa al muerto en posición supina, como si estuviese durmiendo o descansando y la segunda en posición reclinada, en actitud de tomar parte en el banquete.

La figura supina sobre la tapa de las urnas de piedra se desarrolla en Volterra entre finales del siglo IV a.C. y principios del siglo III a.C., según dos filones tipológicos parcialmente contemporáneos<sup>725</sup>. El primero representa al difunto totalmente acostado sobre la tapa y el segundo lo figura dispuesto lateralmente y apoyando la cabeza sobre la mano izquierda, según modelos que también son visibles sobre los sarcófagos y que paulatinamente irá desarrollándose hasta derivar en el segundo tipo genérico. Un desarrollo paralelo similar se sucede también en Chiusi<sup>726</sup>.

---

<sup>720</sup> cf. Maggiani, 2011.

<sup>721</sup> cf. Feurglio, 2002.

<sup>722</sup> Finales del siglo V-Inicios del S. IV a.C. Cf. Ananich, Giulierini, Bruschetti, 2008: 60-62

<sup>723</sup> Nielsen, 1989: 129

<sup>724</sup> Maggiani, 1985: 116, nota 54

<sup>725</sup> Maggiani, 2009: 11

<sup>726</sup> Sclafani, 2010a ; Stevens, 2001,

Durante la primera mitad del siglo III a.C. surge y se afianza la figura del difunto, surge el tipo de difunto en posición reclinada (Fig. XXIV, 1) sobre las urnas de Volterra y también sobre las de Chiusi, donde presenta una tipología mucho más variada a partir de la segunda mitad del siglo III a.C. Es entonces cuando se registra una relación creciente entre las producciones de Chiusi, Volterra y Perugia, y también una relación tipológica, estilística e iconográfica con la de los sarcófagos<sup>727</sup>. En ambas producciones de piedra este tipo se mantendrá con evoluciones hasta el final de la producción. A esta tipología se suman también las raras urnas bisomas de las diferentes producciones<sup>728</sup> (Fig. XXIV, 2) En Perugia las primeras apariciones del difunto sobre las tapas son también de la primera mitad del siglo III a.C., y representan un tipo reclinado similar a las urnas de Volterra o Chiusi, que será minoritario respecto a las urnas anicónicas, a pesar de mantenerse hasta el siglo I a.C.<sup>729</sup> Un caso aislado de la producción perugina del siglo III a.C., representa la urna de Veilia, en la tumba *dei Volumni*<sup>730</sup> (Fig. XXIV, 3), que figura a la mujer sentada en el convivio acompañando al hombre reclinado, en una tradición que se desarrolla en la época arcaica pero que es mucho más común en la clásica.

A finales del siglo III a.C. se inicia la producción de urnas de terracota en Chiusi y Volterra, con la imagen del difunto reclinado, que a partir de mediados del siglo II a.C. será desplazada, después de un período de convivencia por el esquema del difunto supino, cada vez más esquematizado e inorgánico según evoluciona la producción<sup>731</sup> (Fig. XXIV, 4). En Perugia idéntica evolución a la de la producción lítica seguirán las figuras de las tapas de terracota, aunque siendo también minoritarias en número, respecto a las anicónicas.

Los rasgos físicos de los difuntos reproducen rasgos genéricos, que evolucionan dependiendo de los estímulos y las reformulaciones que de ellos se hacen de manera diacrónica en las diversas producciones. A excepción de algunas urnas de alta calidad<sup>732</sup>, no puede hablarse en la mayoría de los casos de retratos. El realismo exacerbado de muchas urnas, remite por lo general a los retratos

---

<sup>727</sup> Sannibale, 1994: 91.

<sup>728</sup> Nielsen, 2009: 90-92 ; 2009b

<sup>729</sup> Maggiani, 1985: 35-36.

<sup>730</sup> Maggiani, 2011

<sup>731</sup> Sannibale, 1984: 93-94.

<sup>732</sup> Nielsen, 1989.

dinásticos de Asia Menor o del Egipto Ptolemaico<sup>733</sup> y sobre los que se ha operado algún cambio con el objeto de crear una cierta sensación de individualidad. Esta tendencia que desde el idealismo del retrato helenístico convive y evoluciona, sin solución de continuidad hacia propuestas realistas relacionadas con el retrato romano tardo-republicano e influencias comunes a este último, es rasgo común a la producción de todas las ciudades etruscas. Este hecho es claro en la producción de Volterra, donde el lenguaje clásico, que se inicia a finales del siglo IV a.C. y principios del siglo III a.C., con un estilo clásico, de rasgos sumarios, que se extiende durante la primera mitad del siglo III a.C.<sup>734</sup>, conduce hacia la reafirmación en el siglo II a.C. de una tendencia realista<sup>735</sup> y otra clasicista e idealizada. Ambas, consonantes con la influencia que desde el siglo III a.C. ejerce en Volterra el retrato del primer helenismo<sup>736</sup> y, de la influencia ática que se extiende desde mediados del siglo II a.C., tal y como había sucedido en Roma<sup>737</sup> y quizá incluso por mediación de esta; y por otro a la alteración ocasional de los rasgos de cada tipo o la inclusión de elementos individualizadores de los mismos<sup>738</sup>. El cabello<sup>739</sup> de las figuras y otros rasgos físicos específicos se ajustan a esta evolución estilística, demostrando su supeditación a modas particulares, que por otra parte no tienen por qué estar exentas de significado. Las figuras de difuntos masculinos, no son representadas nunca con barba o bigote.

Por último, conforme se llega al final de la producción se tiende a acentuar una visión no orgánica del cuerpo humano que acentúa el tamaño de cabeza y manos

<sup>733</sup> Balty, deja claro como edad de las inscripciones y rasgos físicos no se adecúan en la mayoría de los casos (2009: 58-59.)

<sup>734</sup> Los rasgos físicos de los difuntos no suelen estar muy definidos, y son especialmente sumarios en la primera mitad del siglo III a.C., donde existe la tendencia a representar a los difuntos masculinos de manera bastante corpulenta y con estómagos redondeados.

<sup>735</sup> Maggiani, 1992: 41. Cat U37

<sup>736</sup> Aunque incluso en este caso nos encontramos ante un realismo solo aparente en el que los modelos proceden de Pérgamo o la Grecia Asiática: Cat U68 son claros ejemplos de ello. En Cat U41 un retrato del rey átalo I parece ser la fuente de inspiración. (Cat.eni; Fiaschi, 1984:21). Un proceso que es ya visible a mediados del s. III a.C. cuando los tipos ya habían sufrido profundas variaciones.

<sup>737</sup> Maggiani, 1992: 43

<sup>738</sup> Gambetti al analizar las tapas de urnas femeninas en Etruria, señala la existencia de 5 tipos diferentes con al menos dos modelos distintos para cada uno, lo que posibilitaba numerosas combinaciones. (1974:11).

<sup>739</sup> El cambio de cabellos, en relación también a la retratística romana es un elemento importante para la datación de alguna de estas urnas. Para un análisis de la evolución del peinado en los siglos II y I a.C. sobre las urnas de Volterra cf. Nielsen, 1977.

frente al del cuerpo<sup>740</sup>, en casi toda la producción lítica, y una disolución de los volúmenes más acentuada en la de terracota.

La vestimenta del difunto presenta notables analogías respecto a las representaciones de los sarcófagos, aunque importantes particularidades son reconocibles en las diferentes producciones, especialmente en la de Perugia. No es posible, señalar una vinculación directa entre tipo de vestimenta y posición del difunto, puesto que los cambios de vestimenta que se verifican parecen debidos a una evolución diacrónica de los modos de representación e independientes de lo anterior.

Desde finales del siglo IV a.C. y durante todo el siglo III a.C., tanto en las urnas de piedra como de terracota de Chiusi y de Perugia, el difunto masculino viste tan solo con un manto que cubre de diferentes maneras la mitad inferior del cuerpo, ocasionalmente el brazo izquierdo y deja desnudo el torso. En Perugia esta vestimenta es común en los pocos ejemplos de las urnas líticas como los de la tumba *dei Volumni* o la tumba *dei Cai Catu* y también desde finales del siglo III a.C. en las urnas de terracota.

A lo largo del siglo II a.C., parece que a partir del primer cuarto del siglo en Volterra y Chiusi se impone paulatinamente tanto en las urnas de piedra como en las de terracota, un segundo tipo de representación, que de manera esporádica había sido ya visible a principios del siglo III a.C.<sup>741</sup>: la del difunto con túnica y manto que se mantendrá, como vestimenta común, hasta el final de la producción, siendo

Fig. XXV



las representaciones del tipo anterior extremadamente raras, a partir de este momento, aunque no inexistentes. La producción de Perugia continuará sin embargo y durante todo el siglo II a.C., fiel a la figuración del difunto masculino con torso desnudo (Fig. XXV), y no es hasta finales del

<sup>740</sup> Nielsen, 1972: 285

<sup>741</sup> Palermo, Museo Archeologico Nazionale, NI12326; Barbagli; Iozzio, 2007, nº 13.; Colonna, 1993: 399. Maggiani, 2009.



siglo II a.C., principios del siglo I a.C. cuando se generaliza la túnica como vestimenta<sup>742</sup>.

Paralelamente a partir de finales del s. II a.C. un nuevo cambio iconográfico que se desarrollara a lo largo de todo el s. I a.C. hace su aparición tanto en Chiusi, como en Volterra. A partir de este momento y de manera mayoritaria los difuntos masculinos son representados *capite velato*<sup>743</sup>, tanto en las urnas en piedra, como en las de terracota. Este cambio, se había producido en Perugia mucho antes, donde en pleno siglo II a.C. aparecen los primeros difuntos velados, aún manteniendo el torso desnudo<sup>744</sup>. A partir de finales del siglo II a.C. o principios del siglo I a.C., las representaciones de las tres ciudades presentaran al difunto con túnica y manto que cubre y vela la cabeza, aún con excepciones<sup>745</sup>.

La vestimenta del difunto femenino, no presenta un cambio tan acentuado como la del hombre en cuanto a sus elementos principales. Solo en un caso chiusino del 300 a.C., la mujer es representada cubierta con un manto que le cubre la cintura, pero dejando al descubierto los senos, de una forma asimilable a la de los difuntos masculinos con torso desnudo<sup>746</sup>. Durante toda la producción lo habitual es que sea representada vestida con túnica y manto<sup>747</sup>, a la que se añade normalmente, y en el caso de las urnas de terracota de Chiusi y Perugia, una camisa de mangas cortas debajo de la túnica. Sí que son apreciables diferencias en la forma de portar túnica y manto. En el siglo II a.C. es por ejemplo habitual que el manto esté bordeado por un ribete<sup>748</sup> y vaya siempre atado bajo el seno<sup>749</sup>.

Un elemento significativo, en concordancia con en el caso masculino, la aparición recurrente en todas las producciones de las figuras femeninas *capite velato* a finales del siglo II a.C. o principios del siglo I a.C. que hasta ese momento

---

<sup>742</sup> Maggiani, 2011 : 192

<sup>743</sup> Fase 3ª (Maggiani, 1992: 44): 100-70 a.C. +-20 que se caracteriza por el eclecticismo.

<sup>744</sup> Maggiani afirma que este cambio se debe a la voluntad por señalar la dimensión religiosa de la participación en el banquete elíseo (2011: 192).

<sup>745</sup> Maggiani, 1985: 36; Sclafani, 2010a: 14.

<sup>746</sup> Nielsen, 1990b

<sup>747</sup> Gambetti, 1974: 16

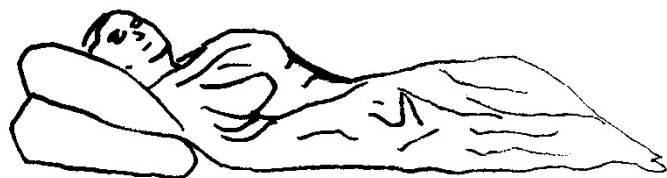
<sup>748</sup> Cat U47

<sup>749</sup> CUE II-1, 240.

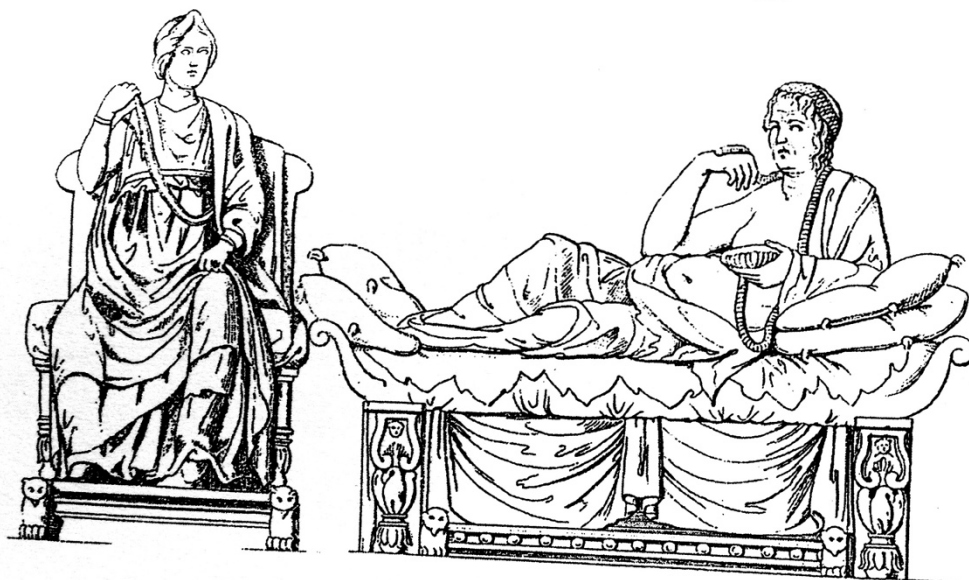
FIGURA XXIV: El difunto en las tapas de las urnas cinerarias



1



4



3



2

eran raras, pero no inexistentes. Formas especiales de cubrirse la cabeza con el velo se verifican también a partir del siglo I a.C., como en una urna del palacio Aldobrandini<sup>750</sup>, que podría ser relacionada con un *tutulus* y por lo tanto con algún tipo de significado de índole religioso.

Coronas y diademas son también habituales entre los difuntos masculinos y femeninos, en la producción de las tres ciudades. Durante el siglo III a.C. los difuntos masculinos con torso desnudo portan en ocasiones coronas circulares simples<sup>751</sup>, y son habituales las diademas entre los femeninos. Raras son las representaciones de guirnaldas vegetales<sup>752</sup>, y cuando aparecen son siempre portadas por difuntos masculinos y nunca por los femeninos. En estos últimos las joyas, aún limitadas en esta época son mucho más complejas que las portadas por los difuntos masculinos y pueden ser consideradas simple muestra de su riqueza y elevada posición social<sup>753</sup>. Por lo general en el caso de los difuntos femeninos se trata de pendientes<sup>754</sup> torques, o bullae<sup>755</sup> de los que alguna otra simbología no es del todo descartable. A finales del s. III a.C. y principios del s. II a.C., se hace frecuente el uso de guirnaldas florales o decoradas con puntos<sup>756</sup> lo que parece incidir en la idea del simposio, en la que se entremezclan ideas dionisiacas y cívicas.

Un último apunte es debido a los objetos, de evidente carga significativa, que difuntos masculinos y femeninos llevan en las manos. En su forma más común el difunto porta un objeto, pero no es raro tampoco, que presente dos, uno en cada mano, sin que exista ninguna explicación cronológica o de distribución espacial al respecto. Parece existir una ocasional selección del objeto en relación al género del difunto, siendo por ejemplo las pateras utilizadas mayoritariamente por difuntos masculinos y los abanicos por difuntos femeninos; sin embargo la diferenciación no es siempre clara y presenta numerosas excepciones. La carga significativa del objeto, viene

---

<sup>750</sup> Maggiani, 1976, tav. 32a.b; Brunn-Korte, 1916, tav 83: 10;

<sup>751</sup> Hombres: CUE, II-1, 219; Mujeres: CUE II-1, 220; Leyden H III MMM 1; H III RRR 1 (Van der Meer, 1975b).

<sup>752</sup> Scaflani, 2010a: 35

<sup>753</sup> Cristofani Martelli, 1985: 15 considera que el gusto por la ostentación etrusca podría ser influencia de los fastos de la aristocracia macedonia por mediación de Tarento.

<sup>754</sup> CUE II-1, 240

<sup>755</sup> CUE I, 19

<sup>756</sup> Cat U106; Cat U111.

además remarcada de manera recurrente por su tamaño excepcional en comparación al del cuerpo del difunto.

La tipología de los objetos, mucho más numerosa que en otros soportes<sup>757</sup>, es sin embargo bastante repetitiva desde el inicio de la producción y hasta el segundo cuarto del siglo II a.C. cuando comienza a incrementarse la variedad de los mismos, que se multiplicará a finales de ese siglo y durante el siglo I a.C. En este sentido, la relación establecida entre vestimenta, postura y objeto lejos de ser circunstancial podría ser significativa, aunque el aumento de los tipos no supone en ningún momento la desaparición de los antiguos. No existe tampoco una diferencia sustancial entre los objetos de Chiusi, Volterra y los objetos de Perugia.

En el caso de los difuntos masculinos las pateras<sup>758</sup> son los elementos más habituales desde el inicio de la producción tanto en urnas de piedra como de terracota y en caso de los difuntos femeninos, los abanicos<sup>759</sup> lo son desde finales del siglo III a.C., pero sobre todo a partir del segundo cuarto del siglo II a.C. Ambos objetos lo serán hasta el final de la producción. La granada<sup>760</sup> es también atributo prevalentemente femenino durante esta primera etapa.

En el siglo III a.C., especialmente en la primera mitad, se encuentran elementos que remiten claramente a la esfera dionisiaca, como tirsos y cráteras<sup>761</sup>. A esa esfera podrían también referirse otros vasos<sup>762</sup>, como las ánforas e incluso un pájaro en las manos de un joven <sup>763</sup>. Otros objetos menos habituales como las aves podrían entenderse como objetos relacionados con el culto, habida cuenta de que en los vasos italias de la segunda mitad del siglo IV a.C., los pájaros en manos de los hombres son ofrenda mortuoria<sup>764</sup>

A partir de finales del s. II a.C. o principios del s. I a.C. los atributos se hacen mucho más variados, aunque sigue ocupando un lugar privilegiado la patera, pero

---

<sup>757</sup> Razones cuantitativas pueden estar detrás de esta variedad, ya que el número de urnas conservado es muy superior al del resto de materiales.

<sup>758</sup> Cat U20; U104; U111;

<sup>759</sup> Cat U23; CUE I, 93;

<sup>760</sup> CUE I, 52

<sup>761</sup> Cat U2; U10

<sup>762</sup> CUE II, 234

<sup>763</sup> Cat U73; CUE, II-1, 202

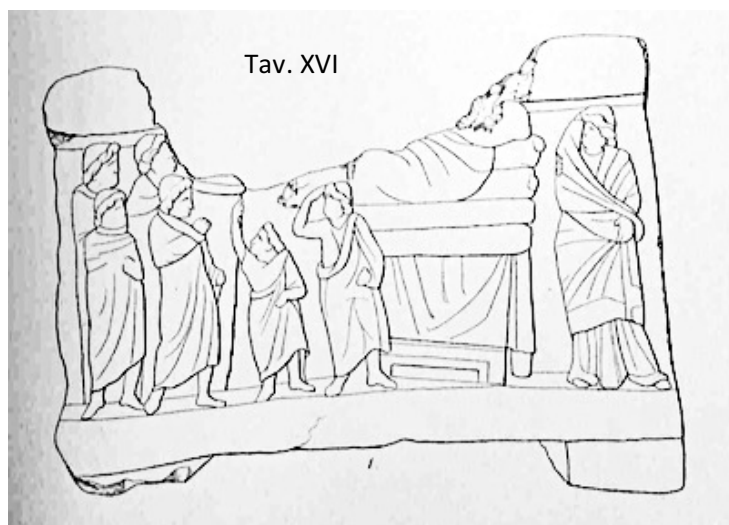
<sup>764</sup> Dobrowolski, 1988: 311.

se multiplican los rhyta<sup>765</sup> que parece atributo exclusivo relacionado con los difuntos velados, y también otros tipo de vasos como cílicas o pequeños vasos<sup>766</sup>. Rótulos<sup>767</sup> y tablillas<sup>768</sup> o dípticos<sup>769</sup> que eran singulares en el s. II a.C., se harán mucho más populares en el s. I a.C., en ejemplares masculinos y femeninos. Lo. Un caso excepcional, seguramente realizado por encargo lo constituye el difunto portando un hígado<sup>770</sup>. En el caso del difunto femenino, espejos<sup>771</sup> y balsamarios<sup>772</sup> empiezan a ser recurrentes también a partir de esta época, de hecho la granada cambia de mano a finales del siglo II a.C., pasando de la derecha a la izquierda para dejar espacio a los nuevos objetos.

### Las representaciones sobre las cajas de las urnas

Las representaciones sobre las cajas de las urnas figuran al difunto de manera realista, bien como cadáver, bien como si estuviese vivo en la realidad escatológica.

Las imágenes del difunto como cadáver son poco numerosas, al igual que lo eran sobre los sarcófagos. No existen representaciones ciertas de muertos sobre el lecho fúnebre, en el ritual de la *prothesis* o en cualquier otro tipo de ritual relacionado con el momento de la muerte física o de los funerales.



<sup>765</sup> CUE I, 8; Rhyta aparecen ya enterrado en contextos dionisiacos en las tumbas de Bologna del s. V a.c., como en la Tumba 180. Donde en una selección cuidada de vasos áticos que redundan en la idea de la apoteosis del guerrero en clave dionisiaca se encuentra un rython. (Pizzirani, 2009: 43-44)

<sup>766</sup> CUE I, 1; la vinculación entre cuencos y la idea de la heroización podría encontrarse en la representación sobre una estela felsinea, en la que la difunta heroizada sobre una base modular parece beber de uno (Massa-Pairault, 1981: 134).

<sup>767</sup> CUE, II, 170

<sup>768</sup> Cat. U42V

<sup>769</sup> CUE I, 44

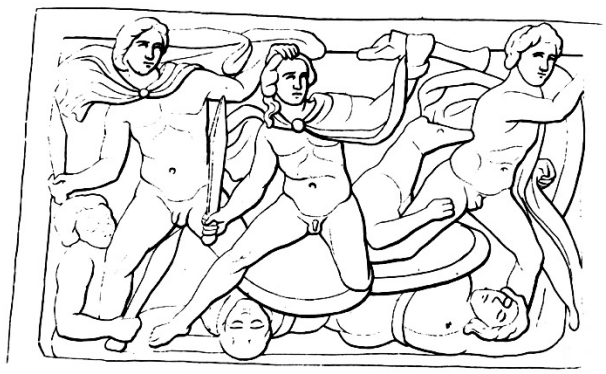
<sup>770</sup> CUE, II, 192.

<sup>771</sup> CUE I, 139; CUE I, 183

<sup>772</sup> CUE I, 205

Una urna<sup>773</sup> podría representar al difunto sobre su lecho fúnebre, pero lamentablemente resulta problemática. La pérdida de un fragmento impide visualizar la figura del difunto, y por lo tanto resta en el campo de la conjetura el hecho de que fuese representado como cadáver, aunque los gestos codificados del dolor<sup>774</sup> que algunos personajes realizan a los lados de la kliné parecen indicar en esa dirección.

Fig. XXVII



En el resto de representaciones la figuración del cadáver es reconducible a imágenes épicas o míticas de muerte violenta en escenas de asesinato como la representación de los hijos muertos de Medea<sup>775</sup>, la muerte de Troilo<sup>776</sup> o

en escenas de batalla como los dos guerreros que yacen bajo el héroe del arado<sup>777</sup> o dos difuntos desnudos en una escena de lucha<sup>778</sup>. En estos casos el cadáver es representado la mayoría de las veces en el suelo, bien vestido como un guerrero, bien desnudo, de manera similar a la de los sarcófagos. Incluso en las escenas míticas, que representan la lucha por el cuerpo de Aquiles, poco numerosas o su transporte<sup>779</sup>, el cadáver del héroe aparece desnudo, desprovisto de sus armas y en

una ambigua mezcla de desnudez heroica y desamparada.



Fig. XXVIII

Un único ejemplo presenta el cadáver descarnado en forma de calavera (Fig. XXVIII). Se trata de una representación del mito de

<sup>773</sup> Cat U35

<sup>774</sup> Cf. Pedrina, 2001 El taparse la cara con la mano para expresar el pesar es recurrente en escenas de prothesis en los relieves arcaicos de Chiusi (Jannot, 1984: 368-378)

<sup>775</sup> Volterra. Museo Guarnacci 497 (BrK, II, 5. I, 2; Van der Meer, 1978: 49).

<sup>776</sup> CUE I, 182 : Firenze. Museo Archeologico 92325.

<sup>777</sup> CUE I, 289: Firenze. Museo Archeologico 92059

<sup>778</sup> Brigue, 2002, 89-90 (Tav. XVII)

<sup>779</sup> Un motivo común en el mundo heleno, pero también en la época arcaica y el siglo IV a.C. en Etruria (Camporeale, LIMC, I, sv. Achle 213)

Edipo y la esfinge, con esta última apoyando su pata sobre una calavera<sup>780</sup>.

Un último tipo de representaciones figura al cadáver de manera metonímica por medio de las cabezas cortadas sobre un altar en escenas que representan a Orestes y Pílates en Tauride<sup>781</sup>

Las imágenes del muerto representado como si estuviese vivo en la realidad escatológica son mucho más numerosas. Comienzan en el siglo III a.C. y llegan hasta el final de la producción. El muerto es representado a través de tipos fijos, sin que se vislumbre ningún intento de crear retratos propiamente dichos tanto en escenas de viaje, como de encuentro en la producción de las tres ciudades. Más problemáticas resultan las representaciones del interior ultramundano: Parecen frecuentes desde finales del siglo III a.C. y durante el siglo II a.c. ,sobre los relieves de los frontones de las urnas de Perugia, si como una representación metonímica del más allá entendemos las imágenes de personajes banqueteando, tal y como creemos debe hacerse, debido a los objetos o personajes que les acompañan. En uno de ellos<sup>782</sup> (Fig. XXIX) , por ejemplo, la difunta reclinada, está encuadrada entre dos delfines heráldicos, alusión al viaje y que localizan por lo tanto la escena en el más allá. Y lo mismo sucede en otra donde una gran roseta, posible alusión ultramundana<sup>783</sup>, ocupa la parte derecha del frontón, junto a la difunta reclinada que en la mano parece portar también una flor<sup>784</sup>.



Fig. XXIX

---

<sup>780</sup> CUE I, 193.

<sup>781</sup> Bonfante, 1984 : 531-532; CUE, I, 86

<sup>782</sup> Cat U113

<sup>783</sup> Cf. Infra Capítulo IV

<sup>784</sup> Cat U114

Problemáticas son, sin embargo, las escenas del interior del allende que parecen ausentes de toda la producción volterrana y chiusina hasta finales del siglo II a.C., cuando una serie de imágenes, podrían interpretarse como figuraciones del banquete ultramundano<sup>785</sup>, en una tendencia contraria a lo atestiguado para pintura mural y sarcófagos donde estas escenas desaparecen en el s II a.C.

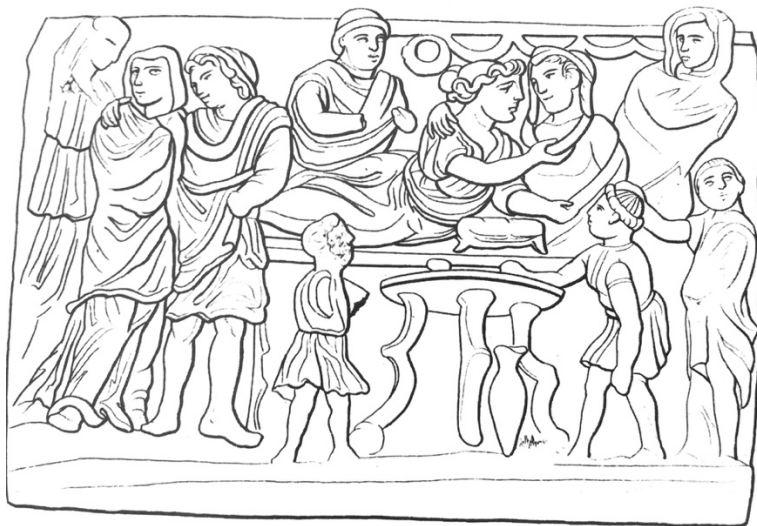


Fig. XXX

Existen diferencias reconducibles al género del difunto en las representaciones, que muestran muchas más veces, en el papel central de nuevo finado, a difuntos masculinos que a femeninos. También existen diferencias en relación al tipo de escena seleccionadas en las tres producciones, y sobre todo en lo relativo al viaje al más allá: El viaje a caballo, en cuadriga o en cortejo de magistrados son tipos exclusivamente masculinos, y en ellos la mujer, en las ocasiones en las que aparece, siempre desempeña un papel secundario. Estas distinciones se acentúan desde el siglo II a.C.. En las escenas del interior ultramundano, representadas en las urnas de Perugia, la diferencia en relación al género es mucho menos acentuada, dado que tanto difuntos masculinos, como femeninos aparecen representados disfrutando del banquete eterno.

La vestimenta no presenta grandes novedades, respecto a lo visto en en los sarcófagos. No existen tampoco grandes diferencias entre las producciones de

---

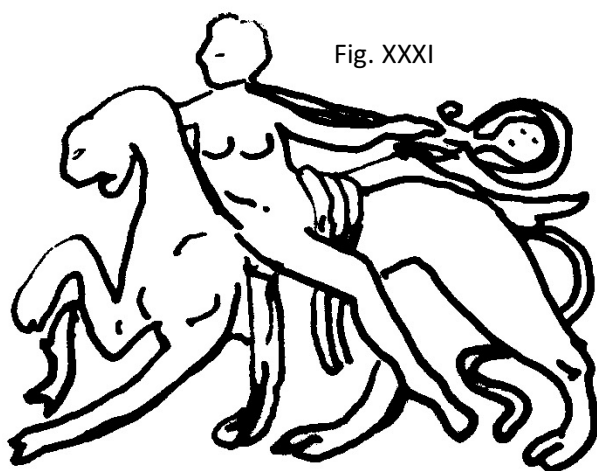
<sup>785</sup> Cat U8



piedra y terracota, además de la lógica evolución por cuestiones de moda, y de la mayor riqueza de las urnas más costosas<sup>786</sup>

La desnudez total parece adecuarse a ser *vestimenta* de difuntos masculinos y femeninos al principio de la producción. A finales del siglo IV y principios del siglo III a.C., algunos difuntos, en Chiusi, son representados desnudos cabalgando felinos. Que se trate de difuntos en el interior del más allá, o a punto de transgredir sus límites y a los que la iniciación dionisiaca ofrece un destino privilegiado, no solo es visible por las referencias a la esfera dionisiaca, que ofrecen el tirso o los felinos, sino también por otros elementos. Es el caso del delfín, animal por otro lado también ligado al dios, que aparece entre las patas del felino de una urna del Louvre, y que absolutamente descontextualizado, no puede más que ser símbolo del espacio a transgredir para alcanzar el más allá<sup>787</sup>. La desnudez total en estos casos, parece estar ligada a la representación de un tipo de difunto concreto, el del iniciado al

dionisismo<sup>788</sup>, como opción salvífica ante la muerte y promesa de inmortalidad en la ultratumba.



En el resto de ejemplos, la *vestimenta* masculina, se circunscribe a presentar al muerto con torso desnudo o vestido con túnica y manto.

Las imágenes con torso desnudo son poco numerosas desde el inicio de la producción y hasta finales del siglo II a.C. en Volterra, Chiusi o Perugia. Así representado aparece en escenas de encuentro bien como familiar premuerto<sup>789</sup>, bien como nuevo finado a caballo<sup>790</sup>. Al final de la producción, entre finales del siglo

<sup>786</sup> Para la evolución de la *vestimenta* etrusca, masculina y femenina, durante el helenismo, un buen estudio de síntesis en Bonfante, 2003.

<sup>787</sup> Cat U3

<sup>788</sup> cf. Colonna, 1991

<sup>789</sup> Urna de toba: Firenze Museo Archeológico 89216

<sup>790</sup> Cat U40; Cat U42.

II a.C. y el pleno siglo I a.C., aparece también así representado en algunas urnas<sup>791</sup>, participando así del banquete ultramundano.

Desde finales del siglo III a.C. el mayor número de representaciones lo figura sin embargo vestido con túnica larga con mangas y manto<sup>792</sup> largo. Así vestido aparece en escenas de viaje al más allá en las que se le representa como nuevo finado en cuadriga<sup>793</sup>, en *carpentum*<sup>794</sup>, en un cortejo de magistrado<sup>795</sup>; pero también en escenas de encuentro con la comunidad de difuntos, tanto cuando se trata del nuevo finado<sup>796</sup>, como cuando se trata de uno de los difuntos premuertos que salen a su encuentro<sup>797</sup>. Con túnica corta acompañada o no de manto es representado exclusivamente en escenas de viaje al más allá a caballo<sup>798</sup> en calidad de nuevo finado o de difunto premuerto. En ocasiones el manto cubre en posición *brachium cohibens*<sup>799</sup>, gran parte del cuerpo del difunto o casi su totalidad en escenas de viaje a caballo<sup>800</sup>, en cortejo de magistrado<sup>801</sup>, más raramente en escenas de viaje en cuadriga<sup>802</sup> o en escenas de encuentro, siendo siempre en estos casos uno de los personajes que rodean la escena principal y que pertenece a los difuntos que salen a recibir al nuevo finado<sup>803</sup>. En Perugia es habitual también esta vestimenta en las representaciones del banquete ultramundano sobre los frontones de las tapas de las urnas<sup>804</sup>

En algunos casos, otro tipo de vestimentas también son reconocibles, como en la urna del Museo Guarnacci 691<sup>805</sup> proveniente de Volterra en el que coraza y casco

---

<sup>791</sup> Briguet, 2002: 92-95, nº 34.

<sup>792</sup> Resulta difícil en la mayoría de las ocasiones señalar si se trata de un himation o una tebenna propiamente dicha. Aunque la selección de uno u otro manto, debió revestir en ocasiones un significado especial que hoy se nos escapa (Rastrelli, 2003: 87).

<sup>793</sup> CUE II-1, 217 (con escudo y casco); CUE II, 1, 218 (con clámide y casco); Cat U95 (coronado)

<sup>794</sup> Cat U70; U71

<sup>795</sup> Cat U85; U86

<sup>796</sup> Cat U22; U39

<sup>797</sup> Cat U11; U29

<sup>798</sup> Cat U32

<sup>799</sup> Holliday, 1990: 88

<sup>800</sup> CUE, I, 294

<sup>801</sup> Cat U78

<sup>802</sup> Cat U79

<sup>803</sup> Cat U74

<sup>804</sup> Cat U112

<sup>805</sup> Cat. U49

lleva el difunto sobre la cuadriga, con lo que se revaloriza el mensaje heroico ligado en esta ocasión a la virtud guerrera.

En casi todas las escenas el difunto es representado calzado, incluso en aquellas en las que aparece con el torso desnudo<sup>806</sup>. Dudosas son sin embargo, por la pérdida de la policromía muchas de estas representaciones, que podría estar en la base de las escasas imágenes en las que el difunto es representado totalmente descalzo<sup>807</sup>.

La vestimenta del difunto femenino presenta menores variaciones respecto a la masculina ya que aparece siempre representado con chitón y manto tanto en las escenas de viaje al más allá<sup>808</sup> como nueva finada, como cuando es representada en escenas de encuentro. En estas últimas escenas, y cuando se trata de una de las difuntas premuertas es habitual que el manto cubra todo su cuerpo y también los brazos.<sup>809</sup>

Tanto difuntos masculinos como femeninos pueden aparecer a lo largo de toda la producción con la cabeza descubierta<sup>810</sup> o velados en escenas de viaje o de encuentro<sup>811</sup> y también portar coronas<sup>812</sup> o diademas<sup>813</sup>.

Sin embargo raramente portan objetos en las manos. Cuando lo hacen replican normalmente los atributos sobre las tapas: granadas<sup>814</sup> o pateras<sup>815</sup> e incluso rótulos<sup>816</sup> y abanicos. En ocasiones el difunto porta también un bastón, como en una urna de Barcelona, en la que se encuentra con un familiar premuerto<sup>817</sup>. Estos atributos son más habituales en los siglos II-I a.C. En las urnas de finales del siglo IV a.C. y principios del siglo III a.C., pueden también encontrarse tirsos<sup>818</sup> y otros elementos de la esfera de Dioniso, que posteriormente desaparecen

---

<sup>806</sup> Cat U40

<sup>807</sup> Cat U13

<sup>808</sup> Cat U70

<sup>809</sup> Cat U74

<sup>810</sup> Cat U11

<sup>811</sup> Cat U58

<sup>812</sup> Cat U21

<sup>813</sup> Cat U14

<sup>814</sup> CUE II-1, 140

<sup>815</sup> Cat U11

<sup>816</sup> CUE II-1, 140.

<sup>817</sup> Blázquez, 1962: 93 nº II

<sup>818</sup> Cat U78

Una mención aparte merecen las urnas con lo que normalmente se han identificado representado el mito de Olta y Porsenna<sup>819</sup>. Volveremos sobre ellas en el siguiente capítulo, pero entendiendo que pueda tratarse de la representación de un mito griego en el que la figura del puteal, convertido en *brothos* comunique el mundo del más allá con el de los vivos, estaríamos ante un muerto<sup>820</sup>. Nos encontraríamos ante una representación dual del muerto en el que la cabeza de lobo, la piel de lobo como expresión metonímica de la muerte o el lobo entero representan al difunto, igual que la cabeza de piel de lobo en la iconografía de Aita lo liga al mundo subterráneo. La esencia transmutada del difunto se expresaría aquí a través de la imagen del lobo, como símbolo de la muerte.

#### **d. El difunto en la cerámica etrusca**

El eclecticismo y variedad de las producciones cerámicas etruscas<sup>821</sup>, los numerosos y diferentes talleres, la multiplicidad de los lugares de producción, así como las diferentes influencias y contactos hacen imposible, aquí, un estudio completo y pormenorizado de todas las piezas y sus problemáticas<sup>822</sup>. Por ello, la

---

<sup>819</sup> Defosse identifica sin embargo a un dios de la muerte originario etrusco que él identificaba con Calu y consideraba las escenas como una representación de la muerte raptora (1972). Una idea que no deja de ser excesivamente imprecisa y genérica.

<sup>820</sup> Bien la del demon de Temesa, compañero de Ulises (Paus., VI, 7-11); bien un mito de la saga de los argonautas como improbablemente defiende Cherici (1994: 366-367), bien otro difunto de cualquier otro mito.

<sup>821</sup> Con una notable especialización de formas dependiendo de los talleres, que no se encuentra en ambiente ático. Para un panorama amplio de la cerámica etrusca de época tardo-clásica y helenística: Cristofani, 1992. Para la cerámica etrusca esenciales son: Beazley, 1947; VV.AA., 1985. Martelli, 1987

<sup>822</sup> Un problema metodológico esencial, común a muchos de los otros soportes que venimos analizando, es la falta de una cronología definitiva, así como de una completa e inequívoca adscripción de todas las piezas a sus talleres de producción, que en gran parte sigue siendo discutida o incluso desconocida. Salvo algunas necrópolis de la Etruria interna, el Agro Falisco, Volterra y algunos emporia como Spina, con muy poca cerámica etrusca, las excavaciones indiscriminadas y no científicas de los pasados siglos, sobre todo en Vulci y Caere están en la base de esta falta de concreción cronológica (Torelli, 2000: 439).

Entendiendo además, que criterios no basados en consideraciones estilísticas, sitúan de manera genérica la producción de la cerámica de figuras rojas etrusca entre finales del s. V a.C. - inicios del s. IV a.C. y los primeros decenios del s. III a.C. o poco después, si bien la considerada convencionalmente primera manifestación de esta técnica en Etruria, la cerámica sobrepintada, se desarrolla ya desde la primera mitad del siglo V a.C. (Cristofani, 1987:43) La actividad del pintor de Jahn, por ejemplo, una de las principales figuras de la pintura vascular etrusca, está presente ya en Vulci en torno al 480-460 a.C con estrechos vínculos con el pintor de Copenhague, ciertamente un ceramista ateniense, y desarrollando programas figurativos extraídos del ciclo épico y troyano (Scarrone, 2001:51). La producción se mantiene

pretensión de este apartado será ofrecer una visión genérica de los diferentes aspectos con los que el difunto etrusco es figurado en los grupos cerámicos más característicos, seleccionados en base a su vinculación con el contexto funerario. La cerámica etrusca de época helenística es rica en alusiones directas al difunto y a la ideología funeraria, como resultado de la clara finalidad de muchos de los vasos, depuestos bien para servir de cinerario del muerto, bien como parte de un ajuar cuya producción y decoración eran orientados a la tumba<sup>823</sup>. Dos claros ejemplos lo constituyen las crateras de Volterra de la segunda mitad del siglo IV a.C. y principios del siglo III a.C., producidas y usadas como contenedores cinerarios<sup>824</sup> o la cerámica “*argentata*” cuyas características técnicas la hacen inviable para un uso práctico, lo que reafirma su finalidad funeraria y carácter puramente simbólico<sup>825</sup>.

La influencia de cada centro se deja notar en la iconografía y en la selección de temas<sup>826</sup>. En **Etruria meridional** a mediados del s. IV a.C. se da una variada producción de figuras rojas en **Vulci y Tarquinia**<sup>827</sup>. Se trata de producciones

---

hasta ca. 300 a.C. lo que incide en la idea ya expresada por Martelli de las repercusiones tardías de esta técnica en territorio itálico. La primera producción de cerámica sobrepintada, parece situarse en Vulci, tanto por la relación de sus talleres con Asia Menor, pero sobre todo con el Ática, así como por el descubrimiento de varios vasos firmados con nombres de origen griego. Es el caso de la inscripción “*metru.menece*” (Metron me hizo) encontrada sobre un vaso ático, similar a los difundidos en Etruria meridional en el último cuarto del siglo V a.C. (Cristofani, 1987: 44) y perteneciente al taller del Pintor de Pentasilea (mediados del siglo V a.C.), encontrada en Populonia. Es muestra de que o bien el artista del taller ático firma en etrusco debido a la clientela a la que está destinado el vaso (Harari, 2000: 443) o es posible incluso (Cristofani, 1987:44) que alguno de los artesanos llamados de Atenas para la fundación de Thurii emigrasen a Etruria (Colonna, 1975), aunque ello abriría el problema de la importación de arcilla ática a la Italia central (Harari, 2000: 443). La existencia de una larga tradición en la producción de cerámica de figuras negras, y las buenas comunicaciones que permitían una fácil distribución a toda la Etruria interna a través del valle del Fiora y el Tiber, (Mangani: 1992, 116) así parecen confirmarlo.

<sup>823</sup> Para Pianu, solo los vasos con programas figurativos complejos pueden ser atribuidos de manera exclusiva al contexto funerario, mientras que las producciones más simples se encuentran indistintamente en santuarios, tumbas y lugares de habitación. No es de excluirse sin embargo de esta particularidad un uso ritual específico de muchos de estos vasos, ni tampoco que de la simplificación deba entenderse una tesaurización de los vasos sin valor significativo (1985: 76-77).

<sup>824</sup> Pasquinucci, 1968

<sup>825</sup> Michetti, 2003: 92-102

<sup>826</sup> La cerámica de figuras rojas tardía, por ejemplo, sufre un proceso de estandarización formal y temática en Etruria meridional, seguramente por la homogeneidad de los comitentes, mientras que es mucho más variada en los talleres del norte y en el interior. Además algunos tipos de cerámicas se producen tan solo en determinadas áreas y no otras.

<sup>827</sup> Sin el lastre que supuso para la investigación la artificiosidad del Funnel Group de Beazley, que en base a detalles formales no definitorios englobó, exceptuando Caere, toda la producción de la Etruria meridional marítima del s. IV a.C. En Vulci, hacia el 350 a.C. encontramos al pintor o grupo de Alcesti, taller de clara impronta estilística falisca, aunque con elementos lingüísticos vinculables a la línea paestana. Después evolucionaría hacia la manera naif del grupo de Tumurca a finales de siglo; y después el taller del Vaticano, que está en el origen del grupo del embudo, con desarrollos constituidos por el Pintor de Würzburg o con el taller frontal (Frontal Workshop). Por otra parte el Pintor Funnel de Berlín y

dirigidas prevalentemente a la esfera funeraria, cuya rica iconografía, en contraste con las repeticiones de la segunda mitad del siglo en otros lugares, presenta representaciones conectadas con la muerte y vinculadas a escenas dionisiacas o episodios del mito griego de trasfondo trágico y violento<sup>828</sup>, visibles aún en los decenios a caballo entre el s. IV a.C. y III a.C. Esta rica producción se interrumpe bruscamente en la primera mitad del siglo III a.C., seguramente por las crisis que experimentan Vulci y después Volsinii, donde pudieron emigrar algunos de los ceramistas, tras la conquista romana en el 280 a.C.<sup>829</sup>

Otro de los centros de producción cerámica que se desarrolla desde mediados del s. IV a.C. en la Etruria meridional se sitúa en Caere, cuya inserción en una ciudadanía romana parcial por un lado<sup>830</sup> y la estandarización general de la producción común al arte helenístico del s. III a.C.<sup>831</sup>, explicaría la gran difusión (territorio del Lacio, Etruria y ocasionalmente Córcega, Cerdeña, la península ibérica y el África septentrional) de su cerámica. La cerámica de Caere, entre la que destaca el Torcop group o los platos Genuclia, se caracteriza por la reducción de la variedad temática y formal, reflejo de la producción *industrial* y de los destinatarios de clase media, ajenos a los modos de representación aristocrática tradicionales y a sus motivaciones ideológicas, al mismo tiempo que en el ritual funerario están más interesados en la cantidad que en el mensaje individual concreto<sup>832</sup>.

En la **Etruria septentrional** se desarrollan desde mediados del s. IV a.C. y hasta ca. 270 a.C. los talleres de Chiusi y Volterra, objeto de una larga controversia topográfica y clasificatoria en la que no ahondaremos<sup>833</sup>. Se trata de una producción de gran homogeneidad y eclecticismo, que utiliza una serie de elementos formales y decorativos, seguramente tomados de la producción meridional y falisca<sup>834</sup>, por

---

el Pintor de Berkeley, nacidos artísticamente en Tarquinia parecen haberse trasladado a Vulci y haberse insertado en la oficina Vaticano-Würzburg (Harari, 2000: 450); también Del Chiaro, 1974.

<sup>828</sup> Cristofani, 1987 : 47. El *Pintore dell'Aja* (Harari, 2000: 450), culmen cuantitativo del taller frontal y del entero grupo del embudo, con influencias tarentinas (Cristofani, 1987: 47) y un sorprendente conocimiento de la gran pintura tardo-clásica es uno de los máximos exponentes, seguramente insertado en un contexto formativo etrusco septentrional.

<sup>829</sup> Martelli, 1987: 48-49

<sup>830</sup> Harari, 2000:452

<sup>831</sup> Cristofani, 1987: 50 ; Harari, 2000 :450

<sup>832</sup> Harari, 2000:451.

<sup>833</sup> Para los talleres de Chiusi y Volterra: Harari, 1980; Martelli, 1987; Cristofani, 1992; Mangani,1992; Harari, 2000.

<sup>834</sup> Gilotta, 1985.

medio de la mediación de Orvieto<sup>835</sup>, y que suele normalmente dividirse en dos fases. Una inicial que se desarrolla en Chiusi desde ca. 350 a.C.<sup>836</sup>, con una producción de elevada calidad técnica especializada en cíclicas y en menor medida en vasos plásticos y escífos, con una temática válida en el contexto funerario, pero también del simposio<sup>837</sup>, y temas relacionados con el mundo dionisiaco, el *mundus muliebris*<sup>838</sup>, y escenas épico-mitológicas. Una segunda fase que se inicia en torno al 330-320 a.C., cuando algunos talleres se trasladan a Volterra, y se desarrolla hasta aproximadamente el 270 a.C.<sup>839</sup>. La producción se especializa, ahora, en cráteras y *Stamnoi* de uso exclusivamente funerario<sup>840</sup> y los programas figurativos desarrollan temas dionisiacos de valencia escatológica<sup>841</sup> que se irán simplificando según avanza la producción.

Los talleres de **área falisca**, que durante la primera mitad del s. IV a.C. (ca. 380 a.C.) habían desarrollado una floreciente producción cerámica que imitaba los grandes vasos de figuras rojas áticos o la técnica del sobrepintado<sup>842</sup>, y seguramente iniciada por artesanos griegos llegados de Atenas<sup>843</sup>, comienzan a decaer alrededor del 350 a.C. y seguramente después de la guerra falisco-tarquiniense contra Roma, con la transferencia de muchos talleres a Caere<sup>844</sup>. Se dan a partir de este momento

---

<sup>835</sup> Mangani, 1992: 117

<sup>836</sup> Constituye la Fase Antica, e incluye personalidades artísticas como las del pintor de Sarteano y el Pintor de Montediano que influirán en las producciones posteriores de Chiusi y Volterra (Mangani, 1992: 119-122). Cristofani, 1992: 101-102.

<sup>837</sup> Harari, 2000:447-448

<sup>838</sup> Cristofani, 1995: 3

<sup>839</sup> Harari (2000:448-450) propone la separación entre una fase volterrana antigua entre el 320-300 a.C. donde encontrarían acomodo el grupo de Transizione y el grupo del Pintor de Esione y sus seguidores; y una etapa volterrana madura en el primer cuarto del siglo III a.C. (300-270 a.C.) con los pintores de Monteriggioni (o del prímico trombettiere), della colonna tuscanica, de Asciano y della Monaca, más alejados de la influencia chiusina que sus predecesores.

<sup>840</sup> Pasquinucci, 1968; Cristofani, 1995: 3; Cristofani, 1997. Está atestiguado el uso de vasos áticos como cinerarios al menos desde el siglo V a.C. (Cristofani, 1997: 175-176, nota 2) y su utilización en el interior de la tumba es clara alusión al convivio, mientras que valencias funerarias adquiere la selección iconográfica realizada. Para el uso de la crátera como cinerario y su significación en relación con la apoteosis y la identificación del difunto con Dioniso cf. Cerchiai, 2011: 489-491.

<sup>841</sup> Cristofani, 1987: 49

<sup>842</sup> En una secuencia que va del Pintor de Del Chiaro (seguramente un inmigrante ático del círculo del Pintor de Jena) y tras el el Pintor de Nepi y de Nazzano y el grupo del Diespater, dentro del cual se incluiría el pintor de la Aurora, de influencia apula y seguramente datable poco antes del 350 a.C.. Harari (2000: 446) se pregunta sin embargo cuanto de apulo puede haber en este último, dado que la cerámica apula bebe de presupuestos tardo-áticos y las escasas relaciones que parecen existir de acuerdo al registro arqueológico entre Apulia y Etruria son en el s. IV a.C.

<sup>843</sup> Cristofani, 1987: 45

<sup>844</sup> 1987: 47

pocos vasos de grandes dimensiones y muchos de media como enócoes, cílicas y platillos con prevalencia de las escenas de carácter dionisiaco, con frecuente representación de sátiros y ménades, quizás con una valencia funeraria similar a las grandes cráteras vulcenses<sup>845</sup>.

Pesea a las diferencias, una serie de rasgos comunes de todas las producciones cerámicas son visibles en lo que a la imagen del difunto se refiere.

Las imágenes de cadáveres son poco frecuentes. No existen representaciones del cadáver en escenas asociadas al ritual funerario durante época helenística. Las representaciones al igual que en el resto de monumentos se centran en representar al cadáver generalmente en tierra y desnudo en escenas mitológicas o en todo caso narrativas de lucha o asesinato. Sobre la cerámica, como sobre un stamnos de figuras rojas del pintor falisco de Bonn<sup>846</sup> y datado en el siglo IV a.C., no se ocultan los aspectos más horribles del cadáver en descomposición y devorado por los pájaros, un motivo por otra parte largamente atestado en el arte etrusco<sup>847</sup>

El difunto representado como si estuviese vivo en la realidad escatológica es común en todas las producciones, tanto en escenas del interior del más allá, como en escenas de viaje y de metamorfosis.

Al contrario de lo que ocurre en el resto de monumentos, no existe en las representaciones una diferenciación marcada del status del difunto en base al género, ni tampoco una caracterización social tan marcada como en otros monumentos. Las representaciones tienden a figurar frecuentemente al difunto como iniciado, seguramente dionisiaco privilegiando este aspecto como central en

---

<sup>845</sup> Paralelamente se desarrollan otros grupos o talleres de producción discontinua y más compleja adscripción. Entre ellos está el Pintor de Perugia con una temática similar a la de la cerámica falisca (Martelli, 1987: 46) aunque bebe de fuentes áticas diversas como el Pintor de Talos; o el pintor de Sommariva, quizás de procedencia griega cuyas composiciones pueden derivar de representaciones teatrales pero con un lenguaje figurativo cada vez menos refinado. Quizás alguno de ellos desarrollase una actividad itinerante. La influencia de la cerámica de la Italia meridional, tanto en la producción falisca, como en la vulcense puede ser individualizada a partir de mediados del s. IV a.C.. De la zona de producción campana debieron llegar maestros de cierto nivel relacionados también con ceramistas paestanos como Asteas y Pythos. Se trata de un grupo numeroso de artesanos que no es posible reconocer individualmente, aunque sobresale por su calidad el pintor de Settecami (Cristofani, 1987: 47), notable divulgador del mito griego que añade nombres etrusquizados a los personajes, todas bastante raras pero relacionadas con las tragedias áticas.

<sup>846</sup> Cat C17

<sup>847</sup> Aunque no muy popular en escenas de batalla a partir del siglo IV a.C. (Scheffer, 2006 : 311)



la construcción identitaria del muerto. El difunto es representado como si estuviese vivo lo es tanto en forma de figura completa, como en forma metonímica, por medio de la representación de su busto y ocasionalmente la valorización de algún elemento significativo. No existe pese a los rasgos individualizadores un deseo de efectuar retratos realistas de los difuntos en el sentido moderno del término, aunque algunos autores consideran como tales algunas representaciones sobre los *kelebai* volterranos<sup>848</sup>.

Una particularidad de la producción cerámica de casi todos los talleres es la relativa frecuencia de desnudos masculinos y femeninos integrales.

La figura del muerto, representado de manera realista es el tema principal de la segunda fase de la producción en los talleres de la Etruria septentrional durante la segunda mitad del siglo IV a.C., en la que no se encuentran imágenes de cadáveres..

Difuntos masculinos y femeninos aparecen tanto desnudos, como cubiertos con túnica y manto, o solo con el manto durante toda la producción, con una prevalencia cuantitativa de los masculinos. Los difuntos no aparecen normalmente representados en escenas complejas, sino representados en parejas o de manera individual y casi siempre en espacios sin referentes espaciales. Resulta por lo tanto difícil individualizar el tipo de escena vinculado a cada vestimenta por la ausencia de elementos identificadores; pero no sería extraño el relacionar a los personajes vestidos con escenas de viaje o del exterior y a personajes desnudos con escenas del interior del más allá; dado que parece existir en algunos ejemplos una clara alternancia entre personajes vestidos y desnudos en una cara y otra del vaso; o como en una cratera de columnas<sup>849</sup> entre una cratera con una columna representada en la cara B y que aludiría a la tumba, o al dionisismo<sup>850</sup>, y una difunta desprendiéndose del manto y totalmente desnuda en la cara A, en posible alusión al interior del más allá.

Entre los difuntos masculinos es mucho más habitual su figuración sin ropa y a la vez calzados y pocas veces, a partir sobre todo del 330 a.C. aparecen también

---

<sup>848</sup> Maggiani; Paolucci, 2005: 8.

<sup>849</sup> Cat C27

<sup>850</sup> Cf. Frontisi-Ducroux, 1986: 204-209.

FIGURA XXXII: EL DIFUNTO MASCULINO Y FEMENINO EN LA CERÁMICA



1



2



3



4



5

cubiertos con el manto.

En el caso de las figuras femeninas ambos tipos, vestido y desnudo, siempre calzadas, se repiten de manera equilibrada, desde mediados del siglo IV a.C. hasta principios del siglo III a.C.

No son muchos los objetos que difuntos masculino y femeninos portan. Son más comunes en la segunda mitad del siglo IV a.C., cuando aparecen rytha, taenia, tirsos y alabastra<sup>851</sup>. A partir del s. III a.C., solo se encuentran bastones o tirsos<sup>852</sup>.

En Etruria meridional, las escenas en las que los difuntos aparecen representados aluden claramente al viaje al más allá o a la llegada al último umbral, por la presencia de demonios, divinidades íferas u otros elementos delimitadores. El tipo de representación realista es sin embargo similar a la de la Etruria septentrional.

Totalmente cubiertos con el manto son representados en las escenas de viaje, difuntos masculinos y femeninos. Como la difunta representada vestida con túnica y manto en una escenas sobre 2 célebres ánforas del Gruppo de Vanth<sup>853</sup> en la que es guiada por Charun; o en la cratera<sup>854</sup> en la que aparece también con manto y bastón pero tendida sobre un carro. La decoración de la vestimenta parece remitir ocasionalmente también al mundo inframundano. Como en otros casos de la pintura mural, un himation bordado con ondas marinas luce el difunto en la cara B de una cratera de cáliz cercana al pintor de Alcestis, y en la que parece saludar a una difunta que parece desprenderse de su túnica y manto. La escena está rodeada por flores, lo que parece aludir a un espacio ideal del más allá<sup>855</sup>.

En escenas del interior del más allá, los difuntos aparecen representados con un manto sobre los hombros o en los brazos y que deja ver su desnudez; o

---

<sup>851</sup> Cat C14 ; C65

<sup>852</sup> Cat C71

<sup>853</sup> C54; C68 Datable en torno al 320-300 a.C., seguramente posterior al grupo de Troilo y Grupo de la centauromaquia datados por Adembri (1981, 1982, 1985) en el 340 a.C. – 320 a.C. Parece que Cappeletti, 1992, 194ss señala que dos de las ánforas (n. 7-8) asignadas por BEazley al grupo (EVP, 169ss) son solo vecinas al grupo de Vanth, con lo que quedarían 6 ánforas y 3 crateras d evolutas asignables al grupo.; Bonamici, 2006: 526 Las influencias son faliscas, y apulas. Dragoni, 2006, 193-195

<sup>854</sup> Cat C68 Resulta difícil señalar en este caso si se trata de una difunta femenina, pero el cuerpo y el collar así aprecen indicarlo, según Dragoni (2006: 195- 196 nota 37)

<sup>855</sup> VV.AA., 1993: 253-255, n. 170.

totalmente desnudos. Es habitual además que ambos tipos de difuntos estén en esas ocasiones calzados<sup>856</sup>. En las escenas del umbral ambos tipos de vestimentas son visibles. En la célebre crátera del Cabinet des Medailles de la Bibliotheque Nationale de París<sup>857</sup> de finales del s. IV a.C., dos personajes femeninos *capite velato* por el manto que cubre su cuerpo, pero que deja ver la desnudez del pecho aluden a ese espacio intermedio donde se mezclan las esencias. Es verdad, no obstante, que se trata de dos amazonas: Pentesilea y Andrómaca<sup>858</sup> y que el busto desnudo podría hacer referencia a su condición como tales. Esa misma indefinición ha de encontrarse quizás en otros ejemplos<sup>859</sup>, donde difuntos totalmente vestidos y otros desnudos se relacionan.

Los atributos, son más repetitivos que en la cerámica septentrional y aluden normalmente a la esfera dionisiaca con coronas y thyrsos<sup>860</sup> portados en el interior del más allá o bastones portados en las escenas de viaje como sobre diversas ánforas del grupo de Vanth.<sup>861</sup>

También la cerámica falisca desarrolla idéntico esquema de vestido y desnudez aplicado a las diferentes escenas. En el interior del más allá, la difunta es representada en ocasiones totalmente desnuda como en el célebre Stamnos de Vienna 448<sup>862</sup>, datable en el tercer cuarto del s. IV a.C. Igualmente desnuda y desprendiéndose del manto, junto a Charun aparece en dos Stamnos de Altemburg (CV 362)<sup>863</sup> en una escena del umbral, mientras que vestida es representada a punto de iniciar o de finalizar el viaje en un Escifo del Museum of Fine Arts de Bostón<sup>864</sup>.

Un segundo tipo de representaciones, como ya señalásemos figura al difunto de manera sintética en la cerámica.

---

<sup>856</sup> Cat C26

<sup>857</sup> Cat C44

<sup>858</sup> Colonna, 1983: 143-147

<sup>859</sup> Cat C18; C28

<sup>860</sup> Cat C14

<sup>861</sup> Cat C15

<sup>862</sup> Bonamici, 2006 : 526

<sup>863</sup> CVA: Altenburg 3, Tafeln 134-136 (Deutschland 19; 918-920)

<sup>864</sup> VV.AA., 1993: 257-259

En Etruria septentrional desde ca. 330 a.C. perfiles y bustos sirven para representar metonímicamente a difuntos masculinos y femeninos, con una neta

Fig. XXXIII



Fig. XXXIV



prevalencia numérica de los primeros sobre los segundos. Los rasgos de estas representaciones son genéricos, aunque no puede excluirse un deseo de individualización del muerto. Presentan en todos los casos, la cabeza descubierta salvo en un ejemplo del Pittore della Monaca en la que el difunto masculino tiene el rostro totalmente embozado en el manto (Fig. XXXIV)<sup>865</sup>. No es habitual que estos protomos humanos estén asociados a otros elementos. Solo en dos ejemplos dos imágenes masculinas aparecen coronadas y en un único caso asociada a un tirso (Fig. XXXIII)<sup>866</sup>.

En esta misma línea, la vinculación del Torcop Group de Caere (Segunda mitad del s. IV a.C.) con el mundo funerario también debería ser tomada en cuenta: Las representaciones recurrentes de cabezas femeninas con *sakkos* en el pelo y también, aunque menos frecuentemente de figuras masculinas con barba y corona<sup>867</sup>, que podrían representar a difuntos, aunque no es descartable que se trate de divinidades. En un enócoe de París<sup>868</sup>, una de las cabezas es sustituida por una

<sup>865</sup> Cat. C33

<sup>866</sup> Cat. C30 (corona y tirso) Cat. C34 (corona)

<sup>867</sup> Beazley, 1949: tav. XXXIII, 5

<sup>868</sup> Del Chiaro, 1970: 292-293

cabeza de Aita, fácilmente reconocible por su piel de lobo, por lo que sería tentador considerar a la otra figura como Phersipnei<sup>869</sup>.

### Monumenta varia

La interpretación de los espejos etruscos resulta mucho más problemática, dado que a pesar de haberse encontrado como ajuar funerario en las tumbas femeninas y masculinas, es común considerar que fueron depuestos después de un uso en vida, por lo que una lectura en clave funeraria de la iconografía no es siempre segura<sup>870</sup>.

Una representación sobre un espejo etrusco resulta especialmente interesante en cuanto propone una representación de la esencia humana, que podría tener implicaciones en la conceptualización del difunto y que no encontramos en ningún otro lugar en Etruria. Se trata de una escena de psicostasia sobre un espejo perteneciente al Spiky Garland Group que puede datarse en el 300 a.C<sup>871</sup>. Turms sostiene entre su pulgar e índice una balanza en la que hay dos pequeñas figuras: Achle y Evas, a las que va a pesar para determinar su destino. La representación de las dos pequeñas *psichai*, encuentra paralelos con las representaciones de la tumba dell'Orco II, pero restituye una imagen griega de la naturaleza humana que es difícil rastrear en la documentación etrusca que disponemos. El espejo, tal y como señala la palabra *suthina* en el reverso, fue un don dedicado en la tumba, pero el carácter de la representación, podría requerir una lectura en clave simbólica del mito griego que se nos escapa.<sup>872</sup>

Por otra parte algunas tumbas rupestres, como la tumba dei Demoni Alati<sup>873</sup> de le Etruria meridional interna responden en lo que a las representaciones del difunto se refiere, a la misma ideología de las figuraciones que hemos visto en otros monumentos y son evidentes las relaciones iconográficas y estilísticas con las urnas cinerarias<sup>874</sup>. Hecho relevante, si consideramos que, a diferencia de los otros monumentos, en las tumbas rupestres, la fachada, es decir el exterior de la tumba,

---

<sup>869</sup> Del Chiaro, 1970: 293.

<sup>870</sup> Van der Meer, 1995.

<sup>871</sup> M.A.N. Madrid 9829, ES, 235, I; Vollkommer en LIMC, V, s.v. Ker p. 20, nº 59

<sup>872</sup> Sobre la problemática de los espejos y sus dedicatorias cf. Grummond, 2008.

<sup>873</sup> Maggiani, 1994 ; Barbieri, 2010 ; Franzoni, 2014.

<sup>874</sup> Maggiani, 2010, 61-62; Franzoni, 2014: 318

acoge toda la carga ideológica de las representaciones, compensando la modestia de los ajuares en el interior y constituyéndose en una verdadera escenografía en relación a la comunidad de los vivos, con una especial importancia de las inscripciones exteriores<sup>875</sup>. En esta tumba como en otras como la de la sirena de Sovana<sup>876</sup> (fin. III- princ.s. II a.C.) el difunto aparece representado vistiendo túnica y manto, reclinado en el banquete y con patera en la mano derecha representado en un nicho que simboliza las puertas del más allá que se abren y prefiguran su feliz destino<sup>877</sup>.

Para finalizar un caso excepcional lo constituyen algunas raras estatuas femeninas de los siglos III-II a.C. encontradas en Volterra, Pisa y Florencia, que presumiblemente constituyen monumentos funerarios que representan a difuntas<sup>878</sup>, pero cuya forma de colocación en las tumbas es una incógnita. Tanto sus atributos, como su vestimenta; una de ellas, Larthia Numthrai<sup>879</sup> porta una granada, y la conocida como Kourothropos Maffei<sup>880</sup>, lleva un niño que la califica como madre, no difieren significativamente de lo dicho hasta el momento por lo que un significado similar al referido hasta ahora podría también ser válido para estas esculturas.

---

<sup>875</sup> Colonna, 1974: 253-255.

<sup>876</sup> Maggiani, 1994 ; Barbieri, 2010 ; Franzoni\_2014.

<sup>877</sup> Colonna, 1986: 525-526

<sup>878</sup> Haynes, 2000: 355-360

<sup>879</sup> Florencia. Museo Archeologico 5861 De San Martino alla Palma. Finales del s. III a.C.

<sup>880</sup> De Volterra. Primera mitad del siglo III a.C.

## Recapitulación

### El difunto en la iconografía: Entre la muerte física y el renacer

La representación del difunto etrusco en época helenística y a pesar de las diferencias formales, cronológicas y productivas derivadas de las diferentes soportes y talleres, restituye una imagen coherente con una ideología unitaria que se expresa en todos los programas figurativos. No es de extrañar, pues notorias son por ejemplo, las relaciones ideológicas y formales<sup>881</sup> entre el repertorio iconográfico de la cerámica y la pintura mural puestas de manifiesto por las comparaciones entre la tumba de la Quadriga Infernale y el contemporáneo grupo orvietano de Troilo<sup>882</sup>, por ejemplo. Estas similitudes suponen la existencia de un núcleo de creencias funerarias comunes como base; al mismo tiempo que sus cambios y diferencias, inciden por un lado en unas transformaciones derivadas de la evolución socio-política etrusca que afecta a las formas de expresión y de representación ideológica y social; a la disparidad socio-cultural y económica de una clientela cada vez más diversificada y a la diferente implantación que estos cambios o evoluciones tuvieron en cada ciudad<sup>883</sup>.

La conceptualización del muerto en la iconografía, a través de la cual podemos adentrarnos en diferentes aspectos de la ideología funeraria etrusca, como el tipo de supervivencia que se esperaba tras la muerte, se produce por medio de diferentes niveles significantes reconducibles a dos esferas. Uno que sirve para caracterizar al difunto desde el punto de vista ideológico, de acuerdo a las creencias religiosas escatológicas, y el otro, estrechamente ligada al anterior, que lo define de manera social<sup>884</sup>.

---

<sup>881</sup> Superando la idea de Massa-Pairault quien señalaba la ausencia de una solución de continuidad alguna de unos monumentos a otros, pese a que las fuentes « nacionales y helénicas estuviesen presentes en todas (1972 : 19).

<sup>882</sup> Gilotta, 2007: 106.

<sup>883</sup> Así podría explicarse por ejemplo, el hecho de que mientras en el resto de Etruria, el difunto con torso desnudo desaparece casi totalmente a partir de la segunda década del siglo II a.C., en Perugia sigue siendo una tipología habitual.

<sup>884</sup> Una estructuración que vemos ya en las estelas felsinas donde el viaje y la llegada al más allá se desarrollan según un recorrido ideológico diferenciado para el hombre y la mujer. Mientras el primero celebra su status político y social en un viaje triunfal, la segunda pone en valor el cambio de status a través del rapto o el matrimonio (Govi, 2014: 118)



El primer nivel, nos devuelve una imagen del muerto que ha de leerse en clave *heroica*. Término entendido no de manera estricta, sino en el sentido del muerto especial que por diversas razones, sufre una transformación y logra un destino ultraterreno privilegiado<sup>885</sup>, y ligado a las ideas de iniciación y tránsito de edad, a través de las cuales se expresa. Se trata además de un status especial que, aparece frecuentemente ligado, aunque no siempre, y de manera más o menos clara, a un ideario de tipo dionisiaco, visible sobre todo en la cerámica, que figura al difunto un iniciado a los misterios del dios, que se convierte en garantía de una vida ultramundana feliz<sup>886</sup>. La ideología del banquete y especialmente el consumo del vino, y las formas de representación a ellos asociados van a ser por ello medio de caracterización privilegiado del difunto etrusco, en la mayoría de los soportes<sup>887</sup>. Al mismo tiempo, estas prácticas entendidas como actividad privilegiada de la aristocracia etrusca, van a ser formas de representación social que imitarán las clases media<sup>888</sup>.

Estas formas de representación social del muerte, fuertemente relacionadas también con la ideología escatológica, desarrollan el segundo nivel de caracterización del difunto. Un nivel que evoluciona con el tiempo, y que afecta a las representaciones funerarias. Así en un primer momento, que coincide esencialmente con la segunda mitad del siglo IV a.C. se privilegian el papel y las actividades que el muerto realiza en el oikos aristocrático, así como los lazos establecidos dentro de la gens, por medio de representaciones como los banquetes ultramundanos. La recuperación de tipologías arcaicas<sup>889</sup> en muchos programas figurativos en plena época helenística, se inserta plenamente en esta ideología y cuadra perfectamente con la recomposición y reestructuración de las gens aristocráticas a partir del siglo IV a.C. y la reafirmación de sus valores

---

<sup>885</sup> Para un análisis de las connotaciones de la idea del héroe en la antigüedad, pero especialmente en Grecia: Shauemburg, 1994; Hughes, 1999; Ekroth, 2009; Pache, 2009. La imagen del muerto heroizado surge en época arcaica en Grecia, pero difiere notablemente de la que se desarrolla en época helenística (Siebert, 1981: 69). Para una visión comparativa de la visión del héroe en Etruria y en Grecia cf. Massa-Pairault, 1997)

<sup>886</sup> Lecturas claramente órfico-pitagóricas como las realizadas por Massa-Pairault de numerosos sarcófagos en este sentido (1997), parecen un abuso del método iconológico, como ya señalásemos con anterioridad.

<sup>887</sup> Cf. Menichetti, 2002; 2013;

<sup>888</sup> Una visión de conjunto en relación a todo tipo de representaciones en este sentido en : Massa-Pairault, 1985; 1992.

<sup>889</sup> Para el caso de las urnas cf. Catani Fiaschi, 1984: 25-26

tradicionales<sup>890</sup>. Pese a las diferencias, evidentes relaciones estructurales entre numerosos centros menores de los siglos VII-VI a.C. y los que florecen en los siglos IV-III a.C., son visibles en la perpetuación de los modos de producción, y de bipolarización social entre *domini* y *servi*<sup>891</sup>. La existencia de una “clase media”, no altera excesivamente, por lo que parece, las dinámicas de poder<sup>892</sup> y ello se refleja en el aspecto funerario con una ideología de carácter claramente gentilicio.

En un segundo momento, que comienza en el siglo III a.C. y se reafirma según se avanza en el proceso de romanización, las representaciones se centrarán en el papel del muerto en el gobierno ciudadano y en la virtud a él asociados. De ahí deriva su inclusión en cortejos de magistrados o en formas de viajar a la ultratumba en la que la pompa triunfal y las insignias magistraturales juegan un papel fundamental<sup>893</sup>. También a esta evolución es achable en parte el cambio de vestimenta que se opera en las representaciones sobre las tapas de algunas urnas y de los sarcófagos a principios del siglo II a.C. Se da por lo tanto una evolución de las formas de representación en relación al contexto socio-político etrusco y su evolución y en base a varios factores como la influencia de Roma y de sus valores; y la influencia de la cultura helenística<sup>894</sup>.

De esta caracterización social, se entiende una cierta discriminación por género<sup>895</sup> en las representaciones que se acentúa a partir del siglo III a.C., salvo en algunos soportes como las urnas cinerarias, y que, como viésemos en ese caso, se debe seguramente al mayor número de monumentos disponibles en determinadas

---

<sup>890</sup> Es este un proceso no exclusivo del mundo etrusco. En Grecia el renacimiento de los cultos heroicos desde finales del siglo IV a.C. o el uso familiar de las tumbas son primero parte de un proceso de legitimización y de apropiación de la memoria cívica por parte de las élites, que busca incrementar el rol de las aristocracias en la vida cívica de la polis donde necesariamente debieron existir tensiones estructurales; a lo que se unirá posteriormente la adopción del término héroe para denominar a los muertos recientes y que según algunos autores ha de entenderse como la extensión a un cuerpo social alargado de algunas de las prerrogativas aristocráticas y de sus formas de representación (Alcock, 1991: 454-457; 1997: 30-34). Este proceso en Etruria podría ser parejo al reafirmarse el concepto de individualización o la toma de conciencia de las diferentes clases sociales, según algunos autores como Mansuelli (1968: 13-19)

<sup>891</sup> Colonna, 1990: 12-15

<sup>892</sup> Sobre la inclusión de nuevas gentes y las clases medias cf. Benelli, 2011. El autor cree falsas las ideas de Rix (1963) sobre los *bornemgentilizia* y los procesos de integración de las nuevas clases, ya que la mayoría de las grandes familias siguen copando el poder en época helenística.

<sup>893</sup> Para el análisis de este tipo de escenas cf. Capítulo III. Cf. también Maggiani, 1996

<sup>894</sup> Tal y como ha sido ampliamente estudiado por Massa-Pairault, 1992, 201-211

<sup>895</sup> Pese a que autores como Domenici niegan la existencia de un sistema de diferenciación por género en las tumbas etruscas, sobre todo en lo relativo al viaje (Domenici, 2012: 98)

ciudades y que posibilitó un mayor acceso por parte de los dos sexos. Las mujeres, frente a los hombres debieron tener sin embargo una menor representatividad social que los hombres y de ahí se explica también su papel secundario en las representaciones a partir de esa época. En el siglo IV a.C., su visibilidad en los grandes programas aristocráticos de las tumbas etruscas, como la tumba degli Scudi, aunque secundario respecto al hombre, parece sin embargo mayor, y ello puede deberse a que la mujer ocupa en la sociedad aristocrática etrusca un papel importante como transmisora y mantenedora de la riqueza dentro de la gens<sup>896</sup>

Estos dos niveles de lectura, van a expresarse esencialmente a través de la escena en la que el difunto esté representado, de su vestimenta y de los objetos que porte. Las representaciones del difunto etrusco van a seguir en todos los soportes y con un desarrollo cronológico similar, aunque con algunas variaciones destacables una doble tipología, que figura al muerto según su doble identidad de objeto y sujeto de la acción, como cadáver o como *ser vivo* en la realidad escatológica<sup>897</sup>.

**Representado como cadáver**, el difunto etrusco se convierte en símbolo primario, tangible y visible de la muerte. En su inmovilidad, en su apariencia física inmutable que es la del vivo, pero que paradójicamente no conserva ninguna de las cualidades sensoriales y sensitivas, ni ninguna de las características psicológicas que se identifican con la vida, es el objeto primero y principal que da a conocer la muerte<sup>898</sup>. El cuerpo inerte, imagen especular del difunto cuando aún respiraba ocupa un lugar intermedio entre dos mundos<sup>899</sup> a los que no pertenece del todo. Es a fin de cuentas un objeto liminar al que hay que dirigir una serie de tratamientos y operaciones, que condicionaran el resto de operaciones funerarias<sup>900</sup>.

No todos los cadáveres son sin embargo iguales, y no solo en razón de su sexo, edad o status particular, que se harán presentes durante los funerales; sino tampoco en la conciencia que del mismo tiene la sociedad circundante. No es lo mismo el cadáver honrado de un miembro de la familia o de la comunidad, tratado con

---

<sup>896</sup> Heurgon, 1961b.

<sup>897</sup> También en época arcaica el difunto podía ser representado como cadáver sobre el catafalco, en ausencia o como un vivo en escenas de simposio y de komos (D'Agostino, 1983: 11)

<sup>898</sup> Sobre el cadáver desde una visión antropológica : Le Breton, 2010: 10-11.

<sup>899</sup> La idea del cadáver, como un ser aún no totalmente muerto existía en Roma. Cf. De Martino, 2008 : 206.

<sup>900</sup> D'Agostino; Schnapp, 1982: 250

deferencia y respeto, al que se honra en los funerales, que el cadáver ultrajado de un enemigo que yace, devorado por los pájaros en el campo de batalla y sin que le sean rendidos los justos rituales<sup>901</sup>.

En época helenística, las representaciones del cadáver no fueron muy numerosas en ninguno de los soportes, y claramente inexistentes en la pintura mural.

Salvo una representación dudosa sobre las urnas etruscas<sup>902</sup> no existen imágenes ciertas del muerto como cadáver durante el transcurso de los funerales y sus rituales. Es cierto que la exposición de la salma en Etruria es poco común en los monumentos funerarios etruscos que privilegian otros momentos de los ritos funerarios<sup>903</sup>; pero en época clásica o arcaica, en los programas figurativos de la pintura funeraria, como por ejemplo en la tumba del Morto<sup>904</sup> de Tarquinia a finales del s. VI a.C., o en los relieves de los cipos arcaicos chiusinos<sup>905</sup>, la figura del difunto durante los funerales estaba presente. Ahora desaparece por completo y se privilegia la imagen “viviente” del difunto en el más allá, quizá debido a que los rituales se expresan por medio de alusiones paradigmáticas y simbólicas, no siendo necesario replicarlas de manera realista<sup>906</sup>.

Si existe, sin embargo sobre tapas de urnas y sarcófagos una representación ambigua que remite a un espacio en el que el muerto se encuentra representado bien como un durmiente después del banquete, bien como un muerto expuesto durante la prothesis<sup>907</sup>. Seguramente no nos encontremos propiamente ante un cadáver, como demuestran los ejemplos en los que las figuras sostienen diferentes objetos<sup>908</sup>, la evolución apreciable sobre los sarcófagos de piedra en los que los difuntos van representándose cada vez en una posición más girada hacia el expectador<sup>909</sup> o en el hecho que la postura de muchas de las figuras remita más al

---

<sup>901</sup> Para un análisis de la bella muerte y el cadáver ultrajado en Grecia, perfectamente aplicable en Etruria: Cf. Vernant, 1982. También, aunque en menor medida cf. Scheffer, 2006

<sup>902</sup> cf. Supra El difunto en las urnas cinerarias.

<sup>903</sup> Naso, 2005: 33.

<sup>904</sup> Steingraber, 1985: 330-331

<sup>905</sup> Jannot, 1984

<sup>906</sup> cf. Capítulo IV

<sup>907</sup> Cf. Representaciones del difunto sobre las tapas de los sarcófagos y de las urnas.

<sup>908</sup> Briguet, 2002: 108, nº 44.

<sup>909</sup> Van der Meer, 2001; 2004.

abandono del cuerpo dormido tras el banquete<sup>910</sup>, que a las solemnes escenas de prothesis de época arcaica que conocemos. En el frontón de la pared del fondo de la tumba Tarantola de Tarquinia<sup>911</sup>, en el extremo derecho de una escena de banquete, una figura totalmente reclinada y dormida, parece haber sucumbido al consumo del vino y experimentar la alteridad a la que hacen referencia estas imágenes. Por lo que encontramos ya en época arcaica una conceptualización similar a la que representan reformuladas las tapas de urnas y sarcófagos; no es de extrañar, puesto que muchos de los programas figurativos, así como parte del ideario etrusco de la muerte parece tener sus raíces en época arcaica. También en esta imagen, al igual que sobre las tapas helenísticas, parece obvio que la ambigüedad sueño-muerte / durmiente-cadaver es más que intencionada. La experiencia convivial del psimposio, del abandono causado por la música y el eros, pueden relacionarse o igualarse con la inmersión en el mar, con una diferente dimensión emotiva de conocimiento<sup>912</sup> y que se advierte en la mentalidad antigua, por ejemplo en Píndaro<sup>913</sup>, donde el simposio se convierte en un instrumento para superar los límites de la propia racionalidad y como método para acceder a una condición emotiva diferente, por medio de un abandono y un sueño, producido por el vino, que se confunde con la muerte<sup>914</sup>, y que se relaciona de manera obvia con el dionisismo y la promesa de inmortalidad<sup>915</sup>. Una urna de Berlin, muestra a Fufluns despertando a Ariadna dormida en una valencia similar en la que el sueño equivale a la muerte y el despertar al renacer<sup>916</sup>. La ambigüedad entre muerto y sueño, es extendible a otras muchas figuraciones, en las que es difícil señalar si las figuras duermen o están muertas, como ha puesto de manifiesto Rebuffat<sup>917</sup> para algunas imágenes que representan la muerte de Troilo<sup>918</sup>.

Relacionado con esta idea del sueño y de la muerte está el mal llamado sarcófago tuscaniense con la figura de Adonis herido y muriendo en compañía de su perro<sup>919</sup>,

---

<sup>910</sup> Sclafani, defiende esta opción también (2010a)

<sup>911</sup> Steingraber, 1986: 349

<sup>912</sup> Cerchiai, 1987 : 114.

<sup>913</sup> Pind. Fr. 124 ab Snell

<sup>914</sup> D'Agostino, 1982 : 43-50

<sup>915</sup> Una relación la de sueño y mortalidad estudiada por Boyance, 1972.

<sup>916</sup> Massa-Pairault, 1978: 226.

<sup>917</sup> 1972.

<sup>918</sup> Urnas Volterra 422 y BrK, I, XLVIII del museo de Leyden

<sup>919</sup> 250-200 a.C. (Sannibale, 2009)

figura que seguramente fue utilizada en algún tipo de ritual funerario<sup>920</sup>, relacionado con el ciclo vegetal de muerte y renacimiento, y en el que se expresa esa ambigüedad entre muerte y sueño.

El cadáver más representado durante toda la producción de todos los soportes es, sin embargo, el cadáver ultrajado del enemigo, bien sacrificado sobre el altar, bien asesinado o muerto en batalla. En un primer nivel de lectura, estas muertes son asimilables al sacrificio, y por lo tanto actúan como elemento paradigmático del ritual necesario para la transformación del muerto<sup>921</sup>, pero al mismo tiempo un segundo nivel de lectura, que relacionando ideología funeraria y representación social, ha de ser tenido en cuenta. El cadáver, el cuerpo humillado del enemigo se contrapone al del vencedor, que según el discurso heroico de la bella muerte es todo lo contrario a aquel<sup>922</sup>. La desnudez del cadáver, en la Etruria helenística, adquiere el viejo sentido homérico de vulnerabilidad, de humildad y vergüenza, que en la Grecia del s. V a.C. se aplica tan solo a las mujeres<sup>923</sup>. El tema del enemigo vencido y exhibido como trofeo se desarrolla en Etruria, al igual que en el resto de la península a partir de los conflictos que en el s. V a.C. marcan la nueva configuración política y territorial de la Italia prerromana<sup>924</sup>, donde la idea del *equites* vencedor se ajusta perfectamente a la imagen aristocrática y adquiere valencias salvíficas en el mundo funerario. De hecho esta idea del cuerpo humillado, de disminución física enfrentado al cuerpo glorioso del héroe, cuya belleza corporal desnuda, fiel reflejo de la armonía corporal que encontramos por ejemplo en el Timeo de Platón, lo presenta como objeto y como forma, aparece también en Virgilio, con una dicotomía sino igual, si similar a esta<sup>925</sup>. La representación del cadáver ultrajado, devorado por los pájaros, derrotado, lejos de aquel otro cadáver honrado en los funerales debió por lo tanto ser considerado como la antítesis del difunto

---

<sup>920</sup> Sannibale lo relaciona con ritos funerarios de carácter místico (2008: 164-165). Torelli creía también en un uso ritual (1997c: 233-234); idea que es seguida por Van der Meer (2012: 173-174). Para estos autores, los agujeros del sarcófago, si bien pudieron ser realizados originariamente para permitir una buena cocción de la pieza (Sannibale, 2009), fueron utilizados para colgar ramas floridas u otros elementos vegetales. Su vinculación con el dionisismo y con la idea de la resurgimiento tras la muerte ha sido puesto de manifiesto también por Van der Meer, en relación a las representaciones de varios espejos (2012: 172)

<sup>921</sup> Cf. Capítulo III.

<sup>922</sup> Para el tema de la bella muerte, de la heroización y de la *aikia*. Cf. Vernant, 1982.

<sup>923</sup> Bonfante, 1989: 164; 2000: 278.

<sup>924</sup> Rouveret, 2002: 345-346.

<sup>925</sup> Thomas, 2007: 67-68.

heroico y del *stauts* especial que este adquiriría tras la muerte<sup>926</sup>. La imagen del guerrero muerto y tirado en tierra a partir de una lóbrega cabriola que aparece de manera repetida en la Eneida de Virgilio, se opone claramente a la imagen clara y luminosa de los dioses que aparecen en la Eneida. Como es el caso de la misma belleza de Eneas, insuflada por su madre (*Aen.* I, 588-593), que prefigura la metamorfosis espiritual del héroe, su *héliomorphose* tras el viaje iniciático que supera. Todo ello remite a esa idea de diferencia entre el cuerpo opaco de los hombres y luminoso de los dioses que Vernant<sup>927</sup> ya ha explorado. Una idea que a nivel funerario adquiere un valor paradigmático: la del cadáver equiparado al cuerpo oscuro destinado a pudrirse y contrapuesto por lo tanto a la de la belleza del difunto que muestra su cuerpo desnudo y con ello su transformación, que restituyen las otras imágenes realistas del muerto.

Una última apreciación resulta de la escasez de cadáveres representados en los diferentes soportes etruscos en comparación al alto número de imágenes violentas que tienen como consecuencia la muerte del protagonista. Esta prevalencia, podría ser indicativa de que no existe interés por la muerte física misma, sino por el momento de la muerte o el tiempo mismo en el que la herida es infringida. Ambas suponen un derramamiento de sangre y de energía, que se vincula de manera paradigmática al ritual utilizado para posibilitar el ingreso del muerto en el más allá y de esa manera su metamorfosis posterior.

En segundo lugar, frente a la imagen inerte y objetual, la iconografía etrusca de época helenística restituye también otra imagen del muerto, que lo figura de manera similar al vivo en escenas del interior del más allá, pero<sup>928</sup> sobre todo en escenas de viaje a la ultratumba y de encuentro con los muertos que le precedieron, como a continuación veremos. El mantenimiento en la ultratumba de la identidad social (tanto pública: status, como privada: lazos familiares) y de la personalidad del

---

<sup>926</sup> Sobre las imágenes de los cadáveres devorados por los pájaros : Scheffer, 2006.

<sup>927</sup> 1986

<sup>928</sup> Thomas, 2007: 72

difunto (memoria de la vida pasada, emociones y apetitos), se manifiesta primeramente en la perpetuación de la apariencia física del difunto.

Por ello, en estas representaciones de tipo realista, el finado es representado con la corporeidad y los mismos rasgos fisionómicos de los vivos, que se transfieren a la ultratumba. De hecho, ejemplos en la pintura mural de la segunda mitad del s. IV a.C., y también en algunos sarcófagos de un motivo seguramente tomado de la Magna Grecia<sup>929</sup>, como es el de los muertos heroicos portando unas vendas que cubren las heridas que les infringieron en vida, es demostrativo, pese a tratarse de un episodio mítico, que para la creencia común era absolutamente normal que el muerto conservase toda su corporeidad y todos los rasgos físicos, incluidas las heridas, tras la muerte<sup>930</sup>.

No existe, sin embargo, y por lo general, voluntad de retratar de manera real a los difuntos en sentido contemporáneo<sup>931</sup>. Es cierto, y no pretendo entrar aquí en el amplio debate sobre el retrato etrusco<sup>932</sup>, que sí se contempla, en ocasiones, una individualización genérica de las representaciones<sup>933</sup>, expresada a través de rasgos particulares de la imagen, en la que diferencias de edad, sexo y constitución son seguramente realizadas por encargo en base a diferentes tipos fijos<sup>934</sup>. La mayoría de las veces, elementos particulares como la barba o el tipo de peinado tanto en hombre como mujeres, son, por lo tanto, soluciones adoptadas en base a modas

---

<sup>929</sup> El elemento está tomado seguramente de la cerámica apula como demuestra Chamay (1978), en referencia a un fragmento cerámico de Apulia, hoy en Amsterdam (APM 2586)

<sup>930</sup> No han de ser entendidas en cualquier caso y de manera estricta como vestimenta apta para el más allá (Bonfante; Thomsom de Grummond, 1989: 103).

<sup>931</sup> En palabras de Maggiani: "... tutto'al più la delineazione di taluni tratti individuali al interno di un repertorio codificato, a partire di un tipo assunto a paradigma di rappresentazione".(1985:89)

<sup>932</sup> Herbig (1952: 113-115) defendía en el caso de los sarcófagos la originalidad del retrato italo-etrusco del que habrían tomado los romanos su reconocida maestría retratística y negando además la voluntad retratística del arte griego, tendente siempre a la idealización. En el lado opuesto se encuentran otros autores que consideran inexistente la voluntad de retratística real en el arte etrusco: Cateni y Fiaschi (1984: 28-30) es de este parecer en relación a las urnas etruscas que además señalan el desarrollo retratístico griego a partir de la época helenística. En última instancia una visión actualizada del tema en: Balty, 2009. En época helenística se tiende a extender la representación metonímica del muerto a través del solo busto. Algo que puede ser entendido como un fenómeno de emulación competitiva de las costumbres aristocráticas por las clases menos pudientes, pero que sirven también para mostrar el objeto del ritual (Roth, 2003: 99)

<sup>933</sup> Steingraber, 2006: 189.

<sup>934</sup> Un deseo de individualización, de singularización en el arte etrusco, es ya considerado por Mansuelli, aunque en base a otros presupuestos que tienen que ver con aspectos sociales, políticos e históricos. (1968)



temporales<sup>935</sup>, aunque en ocasiones pueden presentar una carga significativa más o menos difusa a nivel escatológico o social. En este contexto, la barba, como la que porta *Larth Velcha* en la tumba *degli Scudi*<sup>936</sup> marcaría también su venerabilidad<sup>937</sup> en clara referencia a los héroes del *epos* griego<sup>938</sup>. Esta consideración podría explicar la representación de la tumba Querciola II, donde el nuevo finado que, la inscripción señala haber muerto en la cincuentena, es representado imberbe, y a punto de estrechar la mano a un difunto premuerto que por el contrario es representado barbado<sup>939</sup> y dotado ya de un status heroico. Esto explicaría también que frente a las representaciones barbadas más comunes en la segunda mitad del siglo IV a.C. en la pintura mural y en los sarcófagos, a partir del siglo III a.C. se popularicen las imágenes imberbes, seguramente como consecuencia de la difusión de tipos que imitan los retratos de Alejandro<sup>940</sup>, y con igual carga significativa. La ausencia de barbas en algunos programas figurativos, también durante todo el siglo IV a.C., algo que es extremadamente frecuente en la cerámica, estaría vinculada a las tendencias idealizantes que junto a las realistas se dan de manera contemporánea en Etruria. La idealización de las figuras, podría así relacionarse con un concepto similar al de la *charis*<sup>941</sup> que desde Homero y época arcaica elabora el pensamiento griego, y que en estas representaciones sirve para manifestar la esencia divina compartida por el muerto<sup>942</sup>. Estas tendencias realistas e idealizantes se alternan así en las representaciones. Evidentemente la influencia del retrato helenístico y más tarde del romano<sup>943</sup> debió influir en la producción etrusca, pero desde el punto de vista conceptual ambas tendencias se adaptan bien a la idea de la heroización por un lado y del mantenimiento de la memoria y la individualidad del difunto por otro.

---

<sup>935</sup> Bonfante, 2003: 78-80

<sup>936</sup> Cat P8

<sup>937</sup> Improbable es la consideración de la barba como símbolo de luto que la haga apta para las representaciones funerarias. Favorable a esta idea, Del Chiaro, pone como ejemplos la tumba degli Scudi donde sin embargo muertos están los representados con barba que, por lo tanto estarían de luto por sí mismos. También a Admeto en una cratera del Cabinet de Medailles, donde tal lectura es más plausible (1970: 293)

<sup>938</sup> Prayon lo considera claro en la tumba dell'Orco II de Tarquinia o en la tumba François de Vulci, (2002: 49-50)

<sup>939</sup> Prayon, 2002: 56

<sup>940</sup> Bonfante, 2003: 78.

<sup>941</sup> Menichetti, 2009: 7-16.

<sup>942</sup> Ya Mansuelli, señala como la inclusión de elementos individualizadores, y la tendencia idealizadora de la figuración del difunto, podría ser entendida en sentido religioso (1968:10-12)

<sup>943</sup> Cristofani, 1978;

El sarcófago de Chiusi, que narra el encuentro de la familia Afunei<sup>944</sup> a las puertas del más allá, es también un ejemplo de esta individualización genérica que marca rasgos como la edad por medio de la incipiente calvicie de uno de los difuntos representados e incluso mediante la identificación de cada difunto con una inscripción que señala su nombre. Del sarcófago de Chiusi se deduce fácilmente que personalidad individual, conciencia del propio ser y de la vida pasada y mantenimiento del status social se conservan, por lo tanto, en el más allá.

La jerarquización del tamaño que afecta a algunas figuras de difuntos, es también símbolo de su carácter especial, aunque no permita por si sola identificar a los difuntos como tales. Su intencionalidad es sin duda señalar la preeminencia jerárquica y el status social del difunto frente a los otros miembros de la escena<sup>945</sup>, como en los cortejos de la pared del fondo y de la pared derecha de la tumba Bruschi de Tarquinia donde el muerto aparece representado de mayor tamaño que el resto del cortejo, para marcar su primacía social, pero, es al mismo tiempo un modo de resaltar su esencia<sup>946</sup>. El rango especial del muerto, así recalcado, constituye el reflejo de la *Charis* divina que lo posee y se manifiesta a través de ese rasgo visivo, que lo iguala a la divinidad. Un claro contraste se establece entre estas imágenes y otras escenas más antiguas como las de la tumba Campana de Veyes (s. VII a.C.), o las de algunas estelas funerarias de Felsina (s. V a.C.), donde los difuntos, tal y como ya señala Colonna<sup>947</sup> son representados en dimensiones casi miniaturísticas, significando con su disminuida presencia, su status inferior, a la de los animales o *demon*es psicopompos que aparecen junto a ellos, lo que demuestra una concepción que identifica tamaño a esencia divina. Pese a que no haya solución de continuidad entre ambas imágenes, no sería descabellado pensar que el nuevo status glorioso del difunto en la ultratumba viene ahora resaltado por su mayor tamaño. Una diferenciación de tamaño, que destaca el carácter heroico de los personajes en contraposición a los hombres, se encuentra en las estelas heroicas griegas, que

---

<sup>944</sup> Cat S131

<sup>945</sup> Dentro de un mensaje orgánicamente constituido en el que también participan las inscripciones (Cristofani, 1987: 193).

<sup>946</sup> Ideología funeraria y representación social se ven así unificados por medio del tamaño que es imagen eternizadora del status social del difunto en la ultratumba, y signo visivo de su esencia transmutada, de su condición heroica o divina.

<sup>947</sup> 2014:30.

influyeron en los programas figurativos etruscos del banquete a partir del siglo IV a.C.<sup>948</sup>

Una diferenciación por tipos de edad solo es visible en este particular, pues incluso aquellos personajes que en las tumbas son claramente niños por su tamaño no presentan diferencias significativas en la vestimenta o la actitud, que permitan inferir esa discriminación<sup>949</sup>, como puede apreciarse en la tumba 5636<sup>950</sup> o en la tumba 4912. Excepción a esta norma la constituye un unicum, representa al difunto como un recién nacido en una célebre urna volterrana<sup>951</sup>

Frente a lo ambiguo de los rasgos físicos, vestimenta y atributos en relación a las escenas en las que se sitúan las figuras constituyen un elemento significativo en relación al difunto, tanto desde el punto de vista ideológico, como social.

En este contexto la presencia de vestimenta o su ausencia de manera genérica, va a definir conceptualmente el status *post-mortem* del difunto y sus variaciones. Un hecho que se expresa en el caso masculino por su representación con el torso desnudo o cubierto. Ser representado con el torso desnudo es en contexto funerario, representación inequívoca de la heroización del difunto<sup>952</sup>, de su esencia transmutada y por lo tanto lo caracteriza como un muerto ya integrado en el más allá. Una imagen del difunto con torso desnudo e himation<sup>953</sup> que prevalece<sup>954</sup> durante toda la segunda mitad del siglo IV a.C. en las representaciones de la pintura mural y de la cerámica en escenas del interior del más allá y que continúa desde el s. III a.C. sobre las representaciones de las tapas de urnas y sarcófagos. En el caso femenino, también se da una ambivalencia entre vestido y desnudo, aunque mucho

---

<sup>948</sup> Cf. Steiner, 2001. cf. Infra Capítulo IV.

<sup>949</sup> Ya Bonfante señala que a diferencia de la vestimenta romana, la griega y la etrusca no diferencian por edad (1975: 92), aunque De Angelis disiente de ello en base a la información que proporcionan los espejos en época helenística (2002, n. 63)

<sup>950</sup> Cat P25

<sup>951</sup> CUE I, 254

<sup>952</sup> No únicamente la condición de difunto como señala Maggiani (2005: 125), si bien podríamos considerar como quizás hace el autor, que todo difunto es ya de por sí un ser de características especiales cercanas a lo divino.

<sup>953</sup> Primera fase de Maggiani (1992:43) del 300 al 175 a.C. +- 20 que a partir del siglo III a.C. muestra dos tendencias: una fuertemente expresiva e intensa (patetismo, caras carnosas, cabello voluminosos) y otra ligada a tipos iconográficos elaborados en época tardo-clásica, más sobrios y próximas a las cabezas de bronce y terracota medio-italicas.

<sup>954</sup> Es extremadamente raro el difunto vistiendo chitón e himation en esta época, pero no desconocido (Nielsen, 1972: 286: Volterra Museo Guarnacci 536, Berlin Staatliche Museum E61)

más alusiva que real. Es cierto, no obstante, que la diferencia existente entre el desnudo femenino y masculino en Grecia, no parece aplicarse de manera estricta en Etruria, donde la mujer antes del período helenístico puede aparecer desnuda con igual carga heroica<sup>955</sup> que el hombre. Sin embargo, salvo en la cerámica, en el resto de soportes la figuración es menos evidente, quizás porque sus fórmulas de representación estaban desde el punto de vista simbólico más restringidas, por el gesto de *anakalýpsis*. En la cerámica es frecuente sin embargo durante el siglo IV a.C., la desnudez total o parcial, aunque ligada a una caracterización de los difuntos relacionada con la esfera de Dioniso<sup>956</sup>. Un único caso nos presenta al difunto femenino con el torso desnudo, en una iconografía rara, pero que se adecúa a la idea de desnudez heroica apta para el más allá. Se trata de la urna bisoma en alabastro de Palermo n° Inv. 8459-8469<sup>957</sup>. Por otra parte, la aparición de la pareja marital sobre las urnas, constituye un símbolo potente de agregación<sup>958</sup>, no solo desde el punto de vista social y afectivo, sino también funerario. Y doble es también y perteneciente al siglo IV a.C., la tapa del sarcófago que representa a la difunta desnuda junto al marido debajo de la tebenna de este último<sup>959</sup>.

El vestirse y el desvestirse están íntimamente ligados a la idea de la metamorfosis que el difunto experimenta en la ultratumba y a su cambio de esencia<sup>960</sup>, proceso del que se convierte en manifestación visiva<sup>961</sup>. No tanto en referencia a la muerte y el renacimiento, en cuanto a liberación del alma del

---

<sup>955</sup> Bonfante, 1989: 165. Como en el sarcófago de los dos esposos desnudos bajo el manto, donde la tebenna es símbolo del matrimonio. (ibidem, 1996)

<sup>956</sup> Nielsen, 1989b: 71.

<sup>957</sup> Barbaglio; Iozzo, 2007: n° 16 Sclafani, 2010a: 38;

<sup>958</sup> Sclafani, 2010a: 52-54, señala también las referencias que pueden establecerse entre matrimonio, la propiedad privada y el señorío masculino.

<sup>959</sup> Cat. S16.

<sup>960</sup> En el mundo romano la vinculación entre cambio de tipo de vestimenta y cambio de status, ligado a los ritos de paso de la edad es evidente (Edmond, 2008: 27)

<sup>961</sup> El desnudarse como manifestación visiva del rito de paso de la muerte (Bonfante, 2000: 287; Harari, 1988), y en relación al mundo dionisiaco, ha sido propuesto para la cerámica etrusca de época tardo-clásica y helenística por Cristofani quien estableció las bases para el desciframiento del sistema semántico: viaje, llegada e integración en el mundo de Dioniso, en el que el difunto se desnuda (1995; 1997: 180-182); también como manifestación visiva ocasional de ese mismo rito de paso de la muerte en la cerámica cf. Bonfante; Thomsom de Grummond, 1989. Esta idea del desvestirse asociada al cambio de status y al rito de paso de la muerte, con valencias claramente iniciáticas es visible ya en la cerámica campana de figuras negras, como en un ánfora del "Gruppo de Diphros" en la que un difunto deja ver su desnudez frente a un gallo, animal de Perséfone. Sobre este particular en la cerámica campana cf. Minoja, 2012.

cuerpo/vestido como afirma Scaflani<sup>962</sup>, sino en el sentido de despojarse de la condición mortal, para adquirir una nueva condición, que podríamos llamar divina o heroica, y en todo caso transmutada. El desnudarse enfatiza por lo tanto la transformación sufrida<sup>963</sup> y ejemplifica de manera visiva el nuevo status<sup>964</sup>. Este cambio, no se produce con la muerte, tras la cual el difunto es representado vestido como los vivos, o cubierto por el manto para realizar el viaje, sino una vez que el ritual de paso ha concluido, una vez que el viaje, metáfora de transformación, se ha realizado y se ha integrado al nuevo finado en la comunidad de difuntos<sup>965</sup>. Este desprenderse del ropaje/viejo status mortal no debe ser extraño a valencias iniciáticas de connotaciones salvíficas relacionadas con los valores heroicos y aristocráticos que el simposio representa y desarrolla. Por otra parte es esta una ideología profundamente ligada a las formas de representación de la aristocracia etrusca y a los rituales de cohesión y reafirmación de la propia clase que se realizan a través del convivio y el consumo del vino, y en la que la difusión del dionisismo en Etruria también juega su parte. Indicativo es a este respecto un enócoe de Caere<sup>966</sup> en el que Dionisos/Fufluns con un craterisco en la mano, y montado sobre un asno que toca un aulos, forma parte de un cortejo, seguramente representando el viaje al más allá, que bajo su signo salvífico asegura la transformación y un feliz devenir en el más allá.

La relaciones sacras del desvestirse, en relación a desvelar significado, no pueden tampoco obviarse, ya que *“Esistono anche veli che servono a rivelare”*<sup>967</sup>, especialmente en relación al ámbito religioso y especialmente de iniciación misteriosa. Ya Kerenyi<sup>968</sup> recuerda que en los misterios eleusinos se desvela, se descubre la estatua o la persona que representa a la diosa y que deja ver en su

---

<sup>962</sup> 2010a : 43

<sup>963</sup> Ya Larissa Bonfante, habla al referirse a las costumbres rituales chiusinas del uso del desnudo y del manto para calificar desde el punto de vista simbólico en las representaciones los diferentes rituales o sus consecuencias (1993:385). Cristofani, ha también analizado este particular en la cerámica etrusca de figuras rojas, donde la ambivalencia es evidente (1995; 1997)

<sup>964</sup> Una idea ya puesta en valor por Cristofani para la cerámica figurada (1995)

<sup>965</sup> Una idea ya presente en la tumba dei Pigmei (Cat P2) donde semidesnudos y con cabeza descubierta están según Harari los miembros premuertos de la gens que han salido a recoger a los nuevos finados (2005:82).

<sup>966</sup> Jehasse, 1980

<sup>967</sup> Centanni, 1995: 184

<sup>968</sup> 2008

divinidad su nuevo status.. Mirar es descubrir, ver es conocer<sup>969</sup>, y por lo tanto permitir la vista de la desnudez es también posibilitar el conocimiento iniciático del resurgimiento. Desnudarse y dejarse ver es por lo tanto poner en conocimiento del otro, el propio ser transmutado, la propia esencia, pero también dar a conocer ese secreto al otro. Es además en el mundo clásico un cuadro lógico el que une *opsis* y *metis*.<sup>970</sup> Desvelarse puede simbolizar por lo tanto el paso de la muerte a la vida<sup>971</sup>, y en el arte etrusco no está necesariamente vinculado de manera directa al privar a los otros de la visión de uno mismo en relación a la inminencia de la muerte<sup>972</sup>. La importancia de la mirada es también significativa, por establecer una relación entre los personajes, pero también entre aquellos y el que desde fuera mira la imagen. Lo que se ve, lo que la mirada muestra, se convierte en una metáfora privilegiada de la inteligencia, del saber<sup>973</sup>.

La idea del desnudarse vinculada al cambio de status no solo existe en el caso etrusco, siempre reacio, por otra parte, a mostrar una desnudez total<sup>974</sup>, sino que numerosos son, también, los ejemplos de diferentes épocas en Grecia. Una desnudez *demonstrative* y *situationelle* caracteriza la esencia heroica de Heracles, el héroe por excelencia que se desviste, y que además sirve para mostrar su apoteosis. Desnudas están también, las ménades sobre muchos vasos áticos desde el siglo VI al siglo IV a.C.<sup>975</sup>, en el que la ausencia de vestido, que altera las formas normales de conducta y manifiesta la posesión divina; y que por su estrecho contacto es manifestación de una nueva esencia<sup>976</sup>. También desnuda desarrolla Atalanta su mito, mostrando el *ethos* y el *epos* femeninos que le son propios<sup>977</sup>. El manto, por el contrario, tal y como

---

<sup>969</sup> Franzoni, 2006: 45.

<sup>970</sup> La mirada puede fascinar con el eros, pero también devorar como la mirada de thanatos (Giuman, 2013: 4)

<sup>971</sup> Centanni, 1995: 187.

<sup>972</sup> Franzoni, 2006: 43

<sup>973</sup> Giuman, 2013: 2

<sup>974</sup> Calzarse y descalzarse no parecen asociados tan claramente al simbolismo de la transformación y el cambio de status como el vestirse y el desvestirse. Parecen tener una carga significativa múltiple, en algunas ocasiones similar a la del manto, pero diversa en otras. No hay que olvidar, que figuras desnudas aparecen ya en época arcaica calzadas, lo que parece indicar la existencia de un valor simbólico especial, que no identifica el estar desnudo o vestido en relación al calzado, como el caso de Troilo en la tumba dei Tori de Tarquinia (Steingraber, 1986: 350-351, nº 120), en desnudez heroica, pero al mismo tiempo calzado. El calzado en estos casos sirve para cualificar el status diferencial del difunto, como lo hace en el caso de los héroes o de los dioses

<sup>975</sup> Villanueva Puig, 2012.

<sup>976</sup> Stähli señala como también desnudo hace su entrada en el Olimpo. (2012: 226).

<sup>977</sup> Vout, 2012.

recoge Sclafani<sup>978</sup> esconde el cuerpo de los peligros del viaje, pero no solo en este sentido ha de ser interpretado. Un segundo significado puede estar entremezclado con este, si consideramos algunas urnas bisomas, y sarcófagos en las que los difuntos en pareja marital yacen desnudos bajo el manto. Es también el lienzo que cubre el *soma*, durante la *prothesis* para ocultar los restos mortales. De hecho existen urnas desde finales del s. VI a.C. pero sobre todo del siglo V a.C. que presentarán a personajes tendidos sobre las klinai de manera muy similar, en el momento de la *prothesis*<sup>979</sup>. Se trata del mismo juego de visibilidad e invisibilidad que ya aparece en la tumba de la *Pulcella* sugerido por los dos demonios que extienden un velo sobre el cuerpo del difunto, en figurada *prothesis*<sup>980</sup>.

Que esta nueva identidad post-mortem, expresada a través la dualidad establecida entre el vestido y el “desnudo”, es reflejo visual y consecuencia de la transformación operada en el difunto por las emociones y experiencias cognitivas<sup>981</sup> que experimenta en el complejo itinerario de esta vida a la otra, lo prueba en época helenística<sup>982</sup> la estrecha vinculación entre vestimenta y escena representada. Solo las escenas del interior del más allá o del umbral presentan figuraciones del difunto desnudo, mientras que las escenas de viaje lo representan totalmente cubierto<sup>983</sup>. El difunto se viste para el viaje<sup>984</sup>, se cubre porque aún no se ha desprendido del todo, ni siquiera con la muerte de su condición mortal. Hasta que pase este rito de margen definitivo y se desprenda de ese status mortal el difunto estará totalmente cubierto<sup>985</sup>, sin ningún elemento que denote su próxima gloria heroica, que se

---

<sup>978</sup> 2010a: 50

<sup>979</sup> Buranelli, 1985

<sup>980</sup> Massa-Pairault, 2012: 52; Rizzo, 1989.

<sup>981</sup> Cerchiai, 2014: 40

<sup>982</sup> El cambio de status, en época arcaica y clásica, se manifiesta en clave dionisiaca a través de un intrincado juego de imágenes en el que programas iconográficos, arquitectura tumbal y ritual funerario se entremezclan con finalidad significadora. En época helenística, en un proceso que se inicia ya en época clásica (Cat P1, P3, P5; C3, C26), el elemento dionisiaco se atenúa, se vuelve menos claro y es el desvestirse lo que claramente manifiesta la alteración de status, al igual que otros elementos que son introducidos en la imagen y que luego veremos.

<sup>983</sup> Algunos ejemplos (por ejemplo: Cat S37) muestran representaciones que solo aparentemente se alejan de este esquema, si las consideramos desde una óptica metonímica y que serán tratadas de manera diferenciada en los distintos apartados a continuación.

<sup>984</sup> Pizzirani, 2014 : 72

<sup>985</sup> Antes de la transmutación, en su paso, su posición es ambigua, carece de status y por ello va tapado. El ritual supera este peligro, separándolo del antiguo status, segregándolo por un tiempo y declarando públicamente su entrada en el otro. Purificándolo la mácula extendida por la muerte y posibilitando la integración (Douglas, 1978; 2002: 96-97).

descubre, a través de la desnudez, una vez transformado con el paso del umbral definitivo. Es poco probable que tipos diferentes de vestimenta tuvieran un significado adicional en relación a los diferentes tramos del viaje, pero no que existan referencias cruzadas, más o menos articuladas entre los usos sociales y cotidianos de la vestimenta<sup>986</sup>. No son de excluir tampoco, creencias más banales, como el hecho de que al mantener aún parte de su mortalidad, mantenga el difunto, durante el viaje, muchas de las limitaciones y sensaciones humanas, como el frío, el cansancio o el miedo, que hacen necesario que se cubra<sup>987</sup>. Imágenes de muertos enmantados, y por lo tanto acercándolos al mundo mortal<sup>988</sup> son comunes en Etruria y también en el Ática a partir de los siglos V-IV a.C.<sup>989</sup> De todas formas el uso del manto, que cubre todo el cuerpo, no puede ser considerado, por sí solo, indicador funerario absoluto<sup>990</sup>, ya que es común tanto en Etruria como en Grecia a escenas no solo relacionadas con el mundo funerario, sino también con escenas de *paideia* y otros rituales de paso<sup>991</sup>. De su uso en otros contextos se extrae un significado que se debería sumar a los anteriormente expuestos y es el que relaciona el cubrirse a la noción del *aidos*<sup>992</sup>, de aquello que debe ser visto con prudencia o incluso con pudor para salvaguardar y promover la virtud. En ese sentido, el difunto, aún no transformado cubre su cuerpo totalmente, escondiendo pudorosamente su condición aún ligada a la mortalidad, y lo descubrirá una vez metamorfoseado para mostrar la virtud de su gloria heroica<sup>993</sup>. Esta visión del difunto cubierto que, en

---

<sup>986</sup> En el caso de los difuntos figurados como un magistrado con el manto quizá en posición *brachium cohibens* (Holliday, 1990: 88) en tumbas (Cat P8, P19), en sarcófagos (Cat S85, S93, S111) o urnas un uso tomado de la forma de vestir tradicionalmente el manto en las ceremonias cívicas (Naso, 1991:22) ha de ser inferido, sin ninguna connotación funeraria adicional, aunque valencias sacras que ese uso pudiera tener en la vida real, podrían haber sido transferidas al más allá.

<sup>987</sup> Ya en Grecia se encuentran ideas de este tipo (Jonhston, 1999)

<sup>988</sup> Gilotta, 2010: 109)

<sup>989</sup> Gilotta, 2010: 108 En el Ática: Oakley, 2004, 181

<sup>990</sup> Steiner vincula el cubrimiento de las manos y del brazo como elemento simbólico, tomado de la iconografía ática, que caracteriza al muerto como sombra y lo hace reconocible (2004: 78). No es de excluir, que entre los etruscos existiese un concepto que ligase la evanescencia a la idea del difunto en ciertas ocasiones, y es seguro que en determinadas escenas comúnmente identificadas con el más allá el finado aparece figurado muchas veces con los brazos y las manos cubiertos. Esta manera de figurar al difunto ha de ligarse sin embargo a la idea de vestirse/desvestirse como muestra visiva del cambio de status, pero teniendo en cuenta que por sí solo no es indicativo de que nos hallemos ante un difunto.

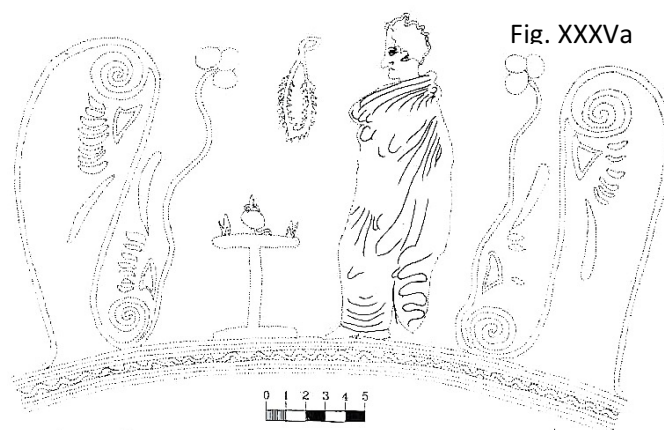
<sup>991</sup> Como las comúnmente denominadas escenas de palestra (Isler-Kerényi, 1993)

<sup>992</sup> Ferrari, 1990: 185-204.

<sup>993</sup> La cerámica etrusca es especialmente idónea para representar estos significados en las dos caras del vaso, como también ocurre en el mundo griego. (Schmidt; Trendall; Cambitoglou, 1976: 25); El estar totalmente cubierto por el manto, embozado o no, convierte al difunto en un ser anónimos, lo que facilita

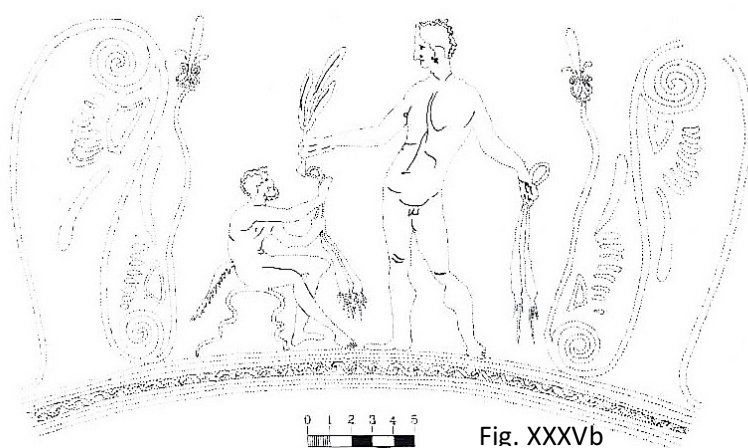


Etruria puede ser retrotraída hasta época arcaica, como demuestran por ejemplo una hidria de Figuras negras, en la que la difunta en su viaje al más allá aparece totalmente embozada por el manto<sup>994</sup> o desnudo.



A esta misma idea, pero en una lectura dionisiaca podrían aludir algunos

ejemplos en la cerámica falisca del primer cuarto del siglo IV a.C. encontrados en



contexto funerario, como un escifo<sup>995</sup> (fig. XXXV a-b) que en la cara A representa a una figura totalmente cubierta con el manto delante de una mesa con ofrendas (el

muerto?); y en la cara B, figura a un personaje masculino desnudo tomando o dando una banda a un sátiro sentado sobre una roca (el difunto, ya transformado?).

El umbral que marca el final del viaje al más allá es indicativo de todo lo anteriormente expuesto. Es allí donde se reafirma la metamorfosis del difunto, bien a través de la transgresión del umbral marcado como accidente geográfico<sup>996</sup> bien a través del gesto de la *dextrarum iunctio* que marca el encuentro entre nuevos y antiguos finados<sup>997</sup>, y con ello la integración definitiva en la comunidad de difuntos, del recién llegado. Es el espacio por lo tanto, donde se verifica el cambio de status y

el identificarlo con cualquier mortal. Su actitud pasiva, oculta a la vista es en si mismo un acto ritual (Isler-Kerényi, 1003: 96-99), un modo de comportarse que prefigura el cambio.

<sup>994</sup> Scarrone, 2011b: 215-217 (Bonn Akademischen Kunstmuseum Inv. 500)

<sup>995</sup> Escifo de tipo A. Civita Castellana inv. 6524 (Michetti, 1993: 147-159).

<sup>996</sup> Roncalli, 1990; 2003.

<sup>997</sup> Para un análisis de la escena y los diferentes significados a ella asociados cf. Infra Capítulo III.

donde el muerto abandona su humanidad, para adquirir una nueva esencia, heroica, divina o cuanto menos diferente<sup>998</sup>. Y es por ello, el límite de los dos tipos de representaciones, las del difunto vestido o desnudo. Como punto liminal en el que confluyen personajes que poseen ambas esencias, es también lugar en el que ambos tipos de vestimenta aparecen para señalar visualmente la transformación a realizar o ya realizada, y es apto para algunos usos de la misma que pueden inducir a equívocos. Especialmente significativos son los ejemplos de la pintura mural del siglo IV a.C. a este respecto.

En el lado izquierdo de la pared de entrada de la tumba *degli Scudi* se representa a *Larth Velcha*<sup>999</sup> acompañado por lictores y sirvientes cubierto todo el cuerpo, incluidos los brazos en un manto claro con ancha banda bordada, se trata del nuevo finado llegando vestido al umbral del más allá, pues el proceso de transformación de status no se ha completado- A él se dirigen desde el extremo derecho de la pared derecha, tres personajes a identificar con miembros premuertos de la familia de Larth<sup>1000</sup>. Se encuentran en un espacio indeterminado, vinculado con el interior del más allá reflejado en el banquete del extremo izquierdo de esa pared pero situado en el espacio intermedio al que se llega tras el viaje. Un espacio etéreo en el umbral del reino de los muertos donde se hace efectiva la transformación y la integración del recién llegado. El difunto que sale del más allá, junto a otras dos mujeres a recibir al nuevo finado es representado con torso desnudo, que a la usanza griega transmite su metamorfosis divina. Transmutación que sufrirá Larth, una vez integrado en la comunidad de difuntos, tal y como viene representado en la parte izquierda de esa misma pared disfrutando en el banquete eterno con el torso desnudo y solo cubierto por el himation, símbolo visible de su nueva condición, pero que aún aquí aparece cubierto y sujeto a un estado intermedio en el que no ha dejado atrás de manera completa su humanidad. Una escena similar encontramos en la pared derecha de la tumba *degli Hescanas*.. En la tumba se representa el proceso de ingreso del nuevo finado al más allá a través de un proceso de metamorfosis, figurado de manera continua en sus diferentes momentos y que se

---

<sup>998</sup> Vinculando aun hipotéticamente estas representaciones con otras referentes al ritual (cf. *Infra* Capítulo III) y con las fuentes tardías, no resultaría descabellado pensar en los Dii Animales. Un contexto ampliado en el que el cambio de vestimenta adquiriría mayor relevancia significativa.

<sup>999</sup> CIE 5380

<sup>1000</sup> Cf. Capítulo III

inicia con el viaje en biga en la parte izquierda de la pared de ingreso, donde es representado vistiendo túnica y manto<sup>1001</sup>, aún no transmutado; mientras que el personaje masculino que junto a dos figuras femeninas sale a su encuentro en la pared derecha presenta el torso desnudo, al igual que el que se dirige a un demon alado en esa misma escena ya que en ambos casos se trata de difuntos, que han experimentado su cambio de status<sup>1002</sup>.

La consideración del umbral, como un espacio intermedio, conlleva sin embargo, la supresión de las normas normales que rigen los otros espacios, y así puede explicarse, que a partir del siglo III a.C., los difuntos premuertos que salen a recibir a los recién finados estén totalmente cubiertos. Y es que en ese lugar intermedio, no solo se produce el cambio de status sino que las relaciones entre los dos mundos y sus esencias se vuelven más tenues, ya que desde el punto de vista conceptual es un lugar donde las normas estrictas se suprimen. Es el caso de la tumba Bruschi donde los antepasados salen a recibir, al nuevo finado, totalmente cubiertos también por el manto y no dejando, o en las tumbas 5636 y Querciola II de Tarquinia en las que todos visten túnica y manto,

Que esta particularidad no supone un cambio de creencias a partir del siglo III a.c., sino que remite a un mismo grupo de creencias lo demuestra un caso similar, aunque en sentido inverso lo encontramos en la tumba Golini I de Orvieto: El difunto con el torso desnudo, prefigurado en su gloria transmundana, avanza hacia el banquete eterno. Aunque su viaje aún no ha finalizado, la metamorfosis en esta imagen ha tenido ya lugar y el difunto ha apenas cruzado el umbral. Se trata de una escena, que remite al uso de los carros en escenas de apoteosis y es por lo tanto normal este uso de la vestimenta. La vinculación con el banquete es evidente, pues uno de los participantes dirige ya la mirada hacia él, de manera que entendemos que su llegada es inminente y que se encuentra ya en el interior del más allá. Su

---

<sup>1001</sup> Massa-Pairault, llama también la atención hacia el gesto ritual del *osculum* entre dos jóvenes enmantados en esta escena y que aparece también sobre los vasos apulos precediendo a la iniciación báquica, (1983 : 36-37), a la que a nivel hipotético podría, por lo tanto, vincularse también la idea del desnudarse.

<sup>1002</sup> Una interpretación similar puede darse a la pared del fondo si seguimos a Massa Pairault (1983:38-39), y la interpretamos como un ritual de purificación que integrará al difunto en el más allá. El recién finado a la derecha con bastón y manto cubriendo todo su cuerpo estaría así representado en un momento anterior.

condición no humana, viene además remarcada por la oscura sombra que le rodea, y que remite al mundo ífero.

Y en este contexto son entendibles, también numerosas excepciones a la norma, como las ejemplificadas por tres sarcófagos que pudieran parecer más problemáticos.

Como prefiguración del status especial adquirido en el más allá podrían entenderse dos sarcófagos en el que el difunto aún en semidesnudez heroica aparece inserto en una escena que no es viaje, pero tampoco plenamente encuentro.

Un sarcófago proveniente de Vulci<sup>1003</sup> representa al difunto concluyendo su viaje y a punto de traspasar el umbral definitivo, representado en la forma de una roca que su caballo está ya traspasando. Viste himation y lleva el torso desnudo, pese a estar concluyendo el viaje, pues ya no es un simple muerto, sino un difunto que conforme pasa el umbral se integra en el más allá y se transforma.

En el mismo último espacio de transformación, un lugar en este caso inidentificado, estaría el difunto de un sarcófago de Cerveteri<sup>1004</sup> también datable entre el 350-300 a.C., en el que el difunto aparece representado caminando junto a su esposa, con el torso desnudo y con himation en la parte final de una procesión que marca su triunfal ingreso en la ultratumba. El gesto nupcial de la *anakalypsis* llevado a cabo por la esposa de claro simbolismo nupcial, pero también funerario se ajusta bien a la teoría de Holliday<sup>1005</sup>, según la cual la difunta esposa ha salido del más allá para recibir y guiar a su marido en su transformación. El difunto camina junto a ella, habiendo ya bajado del carro en el que ha realizado el viaje, pero que ya ha terminado y que es guiado por un sirviente tras de ellos. En este contexto la representación heroizada del difunto, con torso desnudo e himation, adopta todo el sentido, como reflejo y primicia visual de su destino ultramundano. Al mismo tiempo, me pregunto si la mujer, en el gesto de la *anakalypsis* que lo guía no puede ser interpretado siguiendo a D'Agostino<sup>1006</sup>, no solo como una renovación de los

---

<sup>1003</sup> Cat S8

<sup>1004</sup> Cat S7

<sup>1005</sup> Holliday, 1990

<sup>1006</sup> Bien es cierto, que tanto el contexto, como el soporte y la cronología estudiados por el autor son diferentes, pero las referencias a la iconografía de Heracles como garantes de la apoteosis, del cambio de status y similares parecen ser abundantes en el mundo etrusco. En este caso, sobre un arballos corintio

ritos matrimoniales, sino como prefiguración de esa apoteosis, a la que su mujer ya muerta y transformada, no solo accede, sino que posibilita, como si de un demon psicopompos se tratase, pues casándose nuevamente con él, lo introduce en el más allá, y le hace adquirir como su esposo, un nuevo status.

Más problemático es un sarcófago proveniente de San Giuliano datable también en la primera época de producción de las escenas realistas, en las que el difunto es figurado a caballo y con el torso desnudo.

El sarcófago de San Giuliano<sup>1007</sup>, datable entre el 350-300 a.C., representa al difunto a caballo y con el torso desnudo y entre dos demonios de la muerte a los extremos: Vanth a la izquierda alejándose y Charun a la derecha mirando hacia el difunto. En el espacio indeterminado, en el que se desarrolla la acción, parecería plausible una prefiguración del destino final del difunto y de su nuevo status; de todas formas el sarcófago es un ejemplar tosco, en el que la rara ejecución del caballo parecido a los hipocampos<sup>1008</sup> podría haber nacido de la confusión de dos iconografías: la del viaje a caballo y otra de tradición arcaica que figuraba al difunto viajando al más allá sobre un hipocampo, totalmente desnudo y con calcei, que también parece vestir este difunto. En una representación, de traspaso heroico de ese tipo, la representación con el torso desnudo adquiriría también todo su sentido.

En esta misma línea ha de interpretarse la idea del velo. Quitarse el velo como acto simbólico por medio del cual se rompe la anterior condición de la difunta y se manifiesta, se revela la nueva, es símbolo por el que se inaugura un nuevo status. Un valor multivalente del velo lo encontramos también en Grecia, donde además de rito de paso que simbólicamente da inicio al matrimonio, también con valencias funerarias, adquiere en las tragedias griegas, significado del fin de aquel o de

---

el autor explica como la representación del matrimonio de Heracles y Hebe, representa no solo el matrimonio y la apoteosis del dios, sino que presuponen el consentimiento de la diosa a su introducción mediante el matrimonio en el Olimpo y su conversión en dios (2014, 194-195). Escenas de la apoteosis de Heracles son conocidas desde el 600 a.C. y su uso bien como exvoto en un santuario o sema en contexto funerario (Isler-kerényi, 1990). Esta idea del matrimonio, está también ligada al significado de la *dextrarum iunctio* que luego veremos.

<sup>1007</sup> Cat. S37

<sup>1008</sup> Para la iconografía en Etruria de los monstruos marinos cf. Boosen, 1986; Una revisión general en: Icard; Szabados, 2003

ruptura<sup>1009</sup>. Esta doble simbología de ruptura e inicio con valencias funerarias es reveladora del significado que pudo tener el velo y del cubrimiento con el manto de las mujeres en escenas de viaje al más allá. La importancia del velo y el manto en la conceptualización del difunto en Etruria, habían sido ya señalados por Steiner<sup>1010</sup>, aunque de manera totalizadora, y en la que defiende su uso para asociar al difunto con una sombra, como ocurre por ejemplo en a partir del s. V a.C. en el arte ático dónde mujeres y hombres velados son conducidos al más allá por Hermes psicopompos. Sin embargo y aunque no pueda excluirse su vinculación con la caracterización del difunto como sombra, y una simbología que remitiese al carácter ritual de la prenda, dada la costumbre de velarse la cabeza durante la ceremonia de la prothesis, u otras similares a las mencionadas en el caso masculino, creemos que estas deberían ir unidas a un primer nivel de lectura relacionado con el cambio de status. Indicativo resultan los ejemplos del interior del más allá, en el que la difunta nunca va velada, ni lleva los brazos y manos totalmente ocultos por el manto, sino que descubierta, ya despojada de su envoltura mortal, metafóricamente desnuda muestra la *charis* divina, que no necesita de *aidos*, y que puede y debe ser mostrada.

Otros elementos, como la utilización del himation griego como manto en estas escenas parece reincidir también en señalar el status heroico y especial del muerto y su transformación<sup>1011</sup>: No solo himation griega viste el difunto que juega al kottabos en el interior del más allá en un sarcófago de Tarquinia<sup>1012</sup>, sino que es esa, una vez se ha producido la transformación, la vestimenta que individualiza y singulariza al difunto, frente a los servidores que le acompañan en el segundo sarcófago, y que visten con etrusca *tebenna*. Del mismo modo que también himation viste uno de los difuntos que en un sarcófago de Chiusi<sup>1013</sup> salen del más allá, con otros miembros de la gens, para recibir a la nueva finada. *Tebenna* sin embargo viste *Laris Pulenas* en su célebre sarcófago<sup>1014</sup>, en el momento mismo de la transformación y de su integración en la sociedad de difuntos, seguramente siguiendo la tendencia que a partir del 300 a.C. comienza a representar con mucha

---

<sup>1009</sup> Calero Secall, 2012 : 12-24

<sup>1010</sup> 2004: 76-78

<sup>1011</sup> Bonfante, señala que se trata de una prenda *dis sacratum* (1970: 61).

<sup>1012</sup> Cat. S4

<sup>1013</sup> Cat S131

<sup>1014</sup> Cat S94

mayor frecuencia vestimentas indígenas<sup>1015</sup>, pero de la que en apariencia no puede deducirse ningún simbolismo relacionado con el mundo ultramundano.<sup>1016</sup>

Las representaciones sobre las tapas o los sarcófagos a partir de finales del siglo III a.C., podrían presentar una excepción a esta idea del vestirse y el desvestirse, pero entran dentro de una lógica representativa relacionada con el devenir socio-político etrusco y relacionadas también con el nivel de representación social de las figuraciones.

A finales del s. III a.C. – principios del s. II a.C., aparecen sobre las tapas de los sarcófagos y de las urnas, difuntos representados con túnica, en el banquete feliz del más allá. Este hecho, que por otro lado no afecta a las representaciones de las urnas de Perugia y presenta notables excepciones, no puede como ya señalásemos ser consecuencia directa del *senatus consultum* del 186 a.C. La razón debe encontrarse en una renovación de las formas de representación que integre nuevas tendencias simbólicas, a finales del s. III o comienzos del siglo II a.C. como consecuencia de la romanización y la redefinición de las ciudades etruscas, junto a las comunidades itálicas<sup>1017</sup>. Ya Torelli estudió un período de tensiones sociales en las dos primeras décadas del s. II a.C.<sup>1018</sup>, a la vez que se asiste durante esa misma etapa y a lo largo del mismo siglo a un aumento considerable de los monumentos funerarios, lo que demuestra el incremento de la parte del cuerpo social que puede costearse una sepultura<sup>1019</sup>, si bien ello no es entendible como una muestra de igualdad social y de

---

<sup>1015</sup> Bonfante, 1989: 163

<sup>1016</sup> No está claro, si Laris Pulena está en el interior del más allá o no. Creo que es lícito considerar la escena como una clara imagen de anodos, en la que Laris Pulena, a través de determinados sacrificios logra la transformación y es introducido por los Carontes en un nuevo status. En el personaje arrodillado al lado derecho, no habría de verse Sisifo como hace Roncalli (1997:49), sino la víctima sacrificial, como indica su desnudez, y el gesto de desamparo, apoyado a tierra y arrodillado que suelen tener las figuras a punto de morir, como está atestiguado por una larga tradición griega y también etrusca (Jannot, 1982: 126-127) Los charunes flanquean la transformación del difunto, no se echan hacia atrás por algún tipo de acción que este ha realizado (Roncalli, 1997: 46-47), sino que golpean metafóricamente y transforman al difunto. Al igual, que el hacha, el martillo es un instrumento de percusión mítica, tal y como nos dejan ver en las escenas de Anodos, los que portan los sátiros. Con el ruido del martillo se rompe la barrera entre los mundos, entre los estados y se hace salir a las divinidades ctonias (Cerchiai, 1995: 392-394); en ese sentido Charun, podría actuar como intermediario de los anodoi (Berard, 1974), abriendo las puertas en el sentido que señalaba Jannot (1986) para dejar al difunto ingresar en el más allá y metamorfosearse. La relación de sátiros con Dioniso, pero también con la esfera de la muerte es por otra parte conocida en Etruria (Bonfante, 1993b: 233)

<sup>1017</sup> Massa-Pairault, 1985: 213-214.

<sup>1018</sup> 1997

<sup>1019</sup> Cristofani, 1977: 75-77

integración generalizada de nuevas gentes como ha demostrado Benelli<sup>1020</sup>, al menos para el caso de Chiusi. No se trata por lo tanto de un cambio en la ideología funeraria, ni de la forma de concebir al difunto o sus cualidades, sino probablemente de un cambio en las formas privilegiadas para codificar y representar la ideología de las *gentes*, que afecta también a las formas de representación de la ideología funeraria<sup>1021</sup>, tal y como parece demostrar la permanencia de muchos de los motivos, que inciden en la idea de la transformación y el cambio de status post-mortem tradicional de las creencias escatológicas que se representan<sup>1022</sup> a partir de finales del siglo V a.C.

Pese a las distinciones locales, el helenismo se caracteriza en Etruria, por la integración, que las élites aristocráticas realizan, entre la apropiación, adecuación y utilización de las innovaciones estilísticas e iconográficas de la época, y la recuperación y reactivación de una tradición religiosa secular<sup>1023</sup>. La ciudad etrusca se redefine también en esta época con una clara apertura al mundo mediterráneo y la reapropiación de una memoria cultural local. Ambos aspectos van a influir considerablemente en la concepción que del difunto etrusco se desarrolla en época helenística.

A mediados del s. V a.C. la Etruria meridional interna se había replegado sobre si misma<sup>1024</sup>, y parece que se frena entonces el crecimiento de la clase media, mientras las grandes gens vuelven a reafirmar su poder y su posición central económica, política e ideológica. En este contexto es donde surgen los nuevos modelos de autorepresentación de la ultratumba, que prefigurados a finales del s. V a.C. se desarrollan plenamente a lo largo del s. IV a.C. expresados en la glorificación de los miembros de la familia y de la gens en una ultratumba de claras valencias o en una

---

<sup>1020</sup> 2009; 2009b. Evidentemente cierta cautela es aconsejable dado que las diferencias entre los territorios son a veces notables.

<sup>1021</sup> Numerosos estudios han demostrado que la romanización en un primer momento no afecta directamente a los usos y costumbres funerarias, como ha puesto de manifiesto Torelli para el caso de Cerveteri. Una inmutabilidad que se va viendo alterada según avanza la república, y para su final por ejemplo no se encuentran grandes hipogéos análogos a los del siglo IV a.C.. Una cuestión por otra parte en relación con el declive de las ciudades (2013: 271)

<sup>1022</sup> Las ideas que ahora encuentran plasmación visiva, tienen seguramente base en época arcaica, sino más antigua. Algo que Krauskopf ha ya demostrado para los demonios y otras figuras divinas etruscas (1987).

<sup>1023</sup> Haussemer, 2007: 66 . Un proceso que es claramente visible en las propuestas arquitectónicas e iconográficas adoptadas para las tumbas a dos niveles del primer helenismo en Tarquinia.

<sup>1024</sup> D'Agostino, 2003b: 63



dimensión dionisiaca, y épica de origen griego. Estas innovaciones iconográficas, frecuentemente descritas en tono de ruptura tremendista y rupturista<sup>1025</sup>, no constituyen sin embargo una prueba de la diferencia de creencias con la época clásica o arcaica, sino una continuidad<sup>1026</sup>.

Parece existir una sincronía en las representaciones entre el mundo ático y Etruria al menos en época antigua, ya que desde mediados del s. V a.C., en el ática comienza también a representarse al muerto en su viaje figurado como un humano y no como un eidolon. En Etruria se toman elementos de época arcaica, pero se adopta en las representaciones una forma narrativa<sup>1027</sup>. La aparición de este tipo de escenas va unida a una pérdida de significado de los ajuares depuestos en las tumbas, y a un intento en el plano político de quitar la exhibición de la riqueza que se relega a la esfera del sacro, como consecuencia de la crisis de los valores arcaicos de la aristocracia<sup>1028</sup> y que se produce un constreñimiento en sentido oligárquico de las aristocracias que se desarrollará por todo el s. V a.C. En el s. IV a.C. entre la clase de señores y siervos que polariza la producción se afianza cada vez con mayor poder una clase intermedia, que deja su huella por ejemplo en todas las tumbas medias que se encuentran en la Etruria meridional.<sup>1029</sup> La involución oligárquica que se da desde mediados del s. V a.C., como reacción a empujes democratizadores para el control de la tierra que parecen haber agitado las ciudades de la Etruria meridional en época tardo arcaica y haciendo entrar en crisis el sistema de producción sobre los que se asentaba el poder de los príncipes, que se ven obligados a direccionarlo hacia asumir la gestión del estado<sup>1030</sup>, estaría en la base de esta transformación. Para eso los mitos etruscos son utilizados en las grandes estructuras templares y así hacen también su aparición masiva en las tumbas y junto a ellos el viaje al más allá y una concepción aún aristocrática del difunto heroizado.

---

<sup>1025</sup> “ Rispetto al sereno repertorio di immagini dell’età arcaica, dal quale era escluso ogni riferimento al tempo e alla morte, questi cicli figurativi del IV secolo danno il senso di una rottura, che ha fatto irrompere in maniera prepotente un senso di precarietà, una dimensione drammatica del tempo e della morte, resi espliciti dalle figure di démoni, che assumono un aspetto sempre più terribile” (D’Agostino, 2003b: 66)

<sup>1026</sup> Algo ya señalado por Krauskopf (1987) en el caso de los démenes de la muerte y refrendado por Simon, cuando señala que las imágenes arcaicas pueden servir para interpretar otras representaciones mucho más recientes (1997: 449)

<sup>1027</sup> Bonamici, 2006: 532.

<sup>1028</sup> Colonna, 1990: 9-10.

<sup>1029</sup> Colonna, 1990: 13-14.

<sup>1030</sup> Colonna, 1990: 21

Es el momento en el que la reunificación familiar y el banquete de la gens en la ultratumba se popularizan, como manifestación de una forma aristocrática de concebir la realidad. Es por ello también que es en este momento cuando las inscripciones marcan de manera clara la personalidad individual y familiar del muerto, y el status del difunto. Es finalmente el momento en el que los difuntos femeninos adquieren mayor visibilidad en la ultratumba, debido a la importancia de la mujer como transmisora de poder dentro de la sociedad aristocrática. Ello explica también la adopción de un modelo de tipo heroico de representación y del uso del imaginario del simposio como fórmula de autorepresentación del difunto, que cuadra perfectamente con la reformulación y reordenación de las aristocracias y el recurso que estas hacen de viejas tradiciones de clase<sup>1031</sup>. Así se explica que un antepasado heroizado, *Velthur Velcha* aparezca representado entronizado sobre un *driphos* en el interior del más allá y sobre la pared izquierda de la tumba degli Scudi; o que la gens al completo participe en la mesa divina del banquete ultramundano, en la pared derecha de la misma tumba *Golini II* de Orvieto (350-325 a.C.), o que el manto utilizado en las representaciones en esta primera época del helenismo sea el himation, de claras connotaciones heroicas. Se produce un proceso similar al que tuvo lugar en Grecia<sup>1032</sup>, por el que el conocimiento de la epopeya supuso en el siglo VII a.C. la adopción de prácticas funerarias de tipo griego<sup>1033</sup>, mientras que en el siglo IV a.C., y dentro de este proceso de reformulación la heroización, influida tanto por la idea de la ciudad entendida como sociedad civil que encuentra su paradigma en la práctica del simposio<sup>1034</sup>.

Es reseñable considerar también que según los historiadores romanos, tras las revueltas serviles de Orvieto del s. III a.C., se enfatiza el significado del líder militar, del banquete cívico y el derecho de *conubium*, además de otros valores antiguos que

---

<sup>1031</sup> Es esta una reformulación visible en otros aspectos como el desarrollo a partir de mediados del siglo IV a.C. de grandes tumbas hipogeas (Colonna, 1986); en la vinculación de algunas de estas tumbas con los grandes túmulos del siglo VII a.C., o en la imitación directa de los mismos como en el caso de la tumba Torlonia de Caere (Haumesser, 2013: 293) de lo que se infiere una consciente reapropiación de las prácticas formales orientalizantes.

<sup>1032</sup> El culto a los héroes en Grecia se reaviva en el momento de la consolidación de la ciudad en el s. VII a.C., junto con la difusión de los poemas homéricos, y se reaviva nuevamente en época helenística, como resultado de los procesos de restructuración de la ciudad clásica (Snodgrass, 1982)

<sup>1033</sup> D'Agostino, 1982: 203-204.

<sup>1034</sup> Massa-Pairault, 1997: 326-330.

son tomados como propios por las clases serviles<sup>1035</sup>, lo que explicaría la adopción de estos modelos, aunque de manera más tenue por una parte agrandada de la población, que imitan las formas de representación aristocráticas. Las revoluciones sociales que entre el 250-140 a.C. llevaron en la Etruria Septentrional, y según los estudios de fuentes literarias y epigráficas de Rix<sup>1036</sup>, a la integración política de las clases dependientes, debió tener también su reflejo en las formas de representación ciudadana y por ende funeraria<sup>1037</sup>. Es en estos años cuando por ejemplo, en Chiusi se da un incremento de las representaciones funerarias que parece reflejo del aumento del cuerpo cívico<sup>1038</sup> y por lo tanto de aquellos que tienen acceso a una sepultura visible en el contexto material<sup>1039</sup>. Como muestra Barredoner<sup>1040</sup>, las sepulturas y los ajuares chiusinos de la primera mitad del s. III a.C. parecen corresponderse con las clases más elevadas de la ciudad, mientras que a partir del 250 a.C., según la autora, el número de personas que tienen acceso a las sepulturas aumenta y coincide con una parte más extensa del cuerpo social, que ella identifica con los pequeños propietarios. No se trata, por lo tanto, *strictu senso* de la integración de nuevas gentes, sino de modificaciones sucesivas de la idea de comunidad política que se dan en época helenística, dado que los gentilicios patronímicos indican una ciudadanía antigua. A partir del 150 a.C. se da un empobrecimiento de los ajuares y una disminución del número de tumbas, que podría coincidir con leyes suntuarias<sup>1041</sup>, con la influencia romana que se va asentando o con una restricción de los elementos que componen el cuerpo cívico.

Es seguramente todo esto lo que influye en el cambio de representaciones, y en que se aparte parcialmente el canon heroico ultramundano a partir de finales del s. III a.C., por otro que represente al difunto con túnica en una actitud que lo

---

<sup>1035</sup> MacIntosh Turfa, 2005: 53

<sup>1036</sup> 1963: 362-376

<sup>1037</sup> Aunque recientemente el alcance de esta integración y del falso histórico de los vornamengentilizia han sido señalados por Benelli (2011), como ya hemos señalado con anterioridad.

<sup>1038</sup> Berrendoner, 2007: 70-71

<sup>1039</sup> Un proceso evidente, que para el siglo IV a.C. fue señalado ya en antiguo por Mengarelli (1937: 84).

<sup>1040</sup> 2007:72

<sup>1041</sup> En el 184 a.C. el censor Catón había prohibido a las mujeres vestir con demasiadas riquezas (Edmondson, 2008: 32), pero ello no explicaría el cambio de vestimenta de los hombres. Además, con anterioridad, en los siglos VII –VI a.C. la refundación ideal de la ciudad había promovido la utilización del arte homérico con connotaciones morales en las que el *ponos* se contraponía a la *ambrosyne*, y por medio de la cual se da una clara defensa de la isonomía (Colonna, 1981: 230). Para el caso de Chiusi cf. Benelli, 2009b: 308

caracteriza de manera más cívica sobre las urnas. Este es un cambio que en el mundo magnogreco se había dado mucho antes, donde el *polites* se representa como simposiasta o *palestrita*, mientras que el *aristoi* lo hace como guerrero, adoptando la desnudez heroica del *kouros*<sup>1042</sup>, pero cargado de valores sociales y políticos al menos en los vasos apulos desde el s. V a.C. Las representaciones de los difuntos con túnica y manto primero y con velo después harían alusión a un discurso de la virtud como justificación ideológica de las heroizaciones personales, tal y como vimos al hablar de los sarcófagos. Sin embargo, la idea del status especial del difunto, aun transformada en algunas de sus manifestaciones externas sigue formando parte de las representaciones funerarias, aunque de manera menos directa. Así las representaciones de encuentro entre el nuevo finado y los familiares premuertos aluden, como veremos a esta idea; pero sobre todo serán los objetos, que los difuntos portan sobre las tapas de los sarcófagos y urnas, sobre la cerámica y en la pintura mural, las que manteniendo algunas constantes perpetúan la idea de la heroización, en una lectura muchas veces de carácter dionisiaco.

Efectivamente, los objetos y los atributos que los difuntos portan son elementos cualificantes esenciales en este contexto<sup>1043</sup>. De casi todos los objetos, puede inferirse una relación y un significado directamente relacionado con la esfera funeraria y las creencias en torno a la supervivencia del difunto, al que cualifican de manera simbólica y, del que reafirman condición y status especial. En la mayoría de los casos una lectura en clave dionisiaca, bien relacionada a la esfera del banquete, bien a otras valencias místicas o simbólicas referidas al status privilegiado del difunto, es posible. Esto connotaría a los difuntos como *Mystai*, en una condición, que es habitual en la cerámica etrusca de época clásica y helenística<sup>1044</sup>, y que asegura una supervivencia especial post-mortem.

---

<sup>1042</sup> Castoldi, 2006: 193-194.

<sup>1043</sup> Su construcción en un proceso histórico complejo, hace que solo adquieran significado particular en ese contexto (Olmos, 2008: 138).

<sup>1044</sup> Cristofani, 1995.; pero que se encuentra también dentro del contexto histórico de la ciudad reconocible en los ajuares funerarios padanos en el s. V a.C., por ejemplo en la tumba 4 del sepulcro Tamburini (Pizzirani, 2009; 2011). Un tema sobre todo tratado por Cristofani, que en relación a la cerámica defiende la asociación entre *mystai* y héroes en un programa de elaboración compleja en la que la idea del paso iniciático, de los diferentes márgenes y del vestirse y desnudarse adquieren valor dentro de una ideología funeraria perfectamente estructurada (1995).

Paradigmático a este respecto es el carácter simbólico, en la tumba dei Rilievi<sup>1045</sup> de la serie de objetos, que en contra de lo afirmado generalmente, no remiten a la esfera civil y militar como símbolo de la potencia de la gens<sup>1046</sup>, o a la idea del buen gobierno y de la piedad religiosa<sup>1047</sup>, sino que de manera evidente cualifican sinópticamente al difunto en relación a las creencias funerarias, al menos en un primer nivel de lectura, que nos parece evidente. Especialmente significantes a este respecto son aquellos objetos que rodean el nicho central de la pared del fondo de la tumba, vinculados además a los dos protomos de divinidades en lo alto de cada pilastra, a un cofre con un liber linteus en la parte baja de la pilastra izquierda, y a un monstruo anguípedo, quizás Escila, y a Cerbero, representados bajo la kliné resalta el lugar de honor de la tumba. Todos estos objetos simbólicos<sup>1048</sup>, hábilmente colocados alrededor del espacio preferente, cualifican al difunto en clave dionisiaca, y ofrecen una visión clara del tipo de supervivencia ultramundana que se espera.

Los objetos que aquí aparecen de manera recurrente recorren las manos de los muertos representados en escenas del interior del más allá, en el umbral o en el viaje, y aparecen representados en las tapas de urnas y sarcófagos, en las cajas de estos soportes y también sobre la cerámica o en las tumbas.

Resulta indicativo como el bastón, aparece en la tumba relacionado con un abanico y una guirnalda en la pilastra derecha, que encuadra, junto la pilastra izquierda y donde se representan una copa y un enócoe, el nicho central de la tumba. Todos estos objetos remiten a la esfera de Dioniso, bien por medio de alusiones al banquete como en el caso de guirnaldas, enocoe o copa, bien a otros aspectos como el bastón y el abanico<sup>1049</sup>. Todos ellos son además elementos recurrentes en la

---

<sup>1045</sup> Cat P12

<sup>1046</sup> Blanck ; Proietti, 1986 : 52

<sup>1047</sup> Massa-Pairault, 1983 : 19-20

<sup>1048</sup> Con este mismo carácter simbólico deben interpretarse otros elementos de la tumba. El friso de armas que rodea toda la tumba y que encontramos en la segunda cámara de la tumba degli Scudi o en la tumba Giglioli, son clara referencia a la heroización del difunto, máxime como en la tumba dei Rilievi cuando está relacionado con el sacrificio y la puerta, a través de objetos vinculados al mismo. Y siguiendo una tradición popular en época helenística en Macedonia y otros lugares del Mediterráneo. (cf. Capítulo III). También otros elementos de la esfera militar y aparentemente del oikos, que cualifican desde el punto de vista social al difunto, podrían aludir al ritual dionisiaco o a diversos aspectos del culto y del mito del dios.

<sup>1049</sup> Los primeros abanicos aparecen en las tumbas de la Italia Central a mediados del siglo VIII a.C. donde normalmente están relacionados con enterramientos masculinos, y unos pocos femeninos; y en la Grecia del s. V-IV a.C. no es infrecuente verlos en escenas de prothesis o de ritual funerario, especialmente en

cerámica apula de carácter funerario<sup>1050</sup> y muestran que forman parte de una serie común de objetos significantes a nivel funerario y que son utilizados de manera metonímica en las representaciones, aislados o en conjunto para referirse a una ideología funeraria similar. Lógicamente algunos objetos encierran múltiples significados y en determinados contextos o por medio de asociaciones en casos individuales, podrían sumar nuevos significados.

Coronas de hojas, de flores o de otros tipos, diademas y guirnaldas llevadas en la cabeza, en las manos o en el pecho son alusión primaria al banquete y al triunfo. La representación de estos atributos en la pintura mural descende hasta la primera mitad del siglo III a.C. , aunque hasta el final de la producción pueden encontrarse sobre todo guirnaldas vegetales y florales sobre las urnas, y en asociación a difuntos tanto con el torso desnudo como vestidos con túnica. Coronas se han encontrado en contextos tumbales etruscos en un marco temporal que va desde el siglo V a finales del s. III a.C.- principios del s. II a.C., con una difusión en la que la influencia de la Magna Grecia parece haber jugado un papel muy limitado tanto en el plano estilístico como ideológico<sup>1051</sup>. Su asociación con la esfera funeraria, quizás en clave misteriosa, está asociada a las valencias especiales que el objeto adquiere en el simposio y en el contexto militar del triunfo, como prefiguración del status especial y la transformación que aguarda al muerto, sin ningún tipo de referencia a la vida pública del finado<sup>1052</sup>. Esta simbiosis parece clara en representaciones como las de la tumba del *Convegno* donde coronados van dos de los difuntos premuertos en medio del cortejo triunfal que les conduce a la ultratumba, pero no el nuevo finado al que guían y que aún no ha sido transformado. En Roma, la pompa triunfal era identificada con la procesión dionisiaca que sigue al dios, determinando una suerte de divinización del general<sup>1053</sup>, por lo que no es de excluirse tampoco una vinculación entre el status especial del muerto y la esfera del dios, habida cuenta de que la mayoría de las veces coronadas aparecen también las divinidades<sup>1054</sup>. El

---

el Sur de Italia, al igual que en escenas femeninas (Guldager Bilde, 1994: 17-18). También es frecuente en escenas relacionadas con Dioniso, además de otras divinidades orientales como Afrodita (Dietz, 1969: 220-221)

<sup>1050</sup> Pensa, 1977.

<sup>1051</sup> Coen, defiende también su uso en los funerales (1989: 178-180)

<sup>1052</sup> Lambrechts, 1959.

<sup>1053</sup> Bonfante, 1970 ; Versnel, 1970

<sup>1054</sup> Coen, 1989: 188

significado religioso del rito de la pompa triunfal y su carácter purificador y de paso, especialmente en relación a atravesar la puerta<sup>1055</sup> parece también establecer una relación entre la idea del viaje al más allá, sus razones y las formas de llevarlo a cabo. No es posible señalar una diferenciación clara por tipos de corona.

Los bastones o varas, como los portados por *Velthur Velcha* entronizado en la pared izquierda de la tumba degli Scudi o uno de los difuntos, sobre el altar de la tumba *del Tifone*; al igual que los portados por numerosos personajes sobre urnas y sarcófagos, pueden ser símbolo de rango y de *auctoritas* transferido a la ultratumba<sup>1056</sup>, al igual que alusión al viaje. El bastón en Grecia era símbolo masculino de ciudadanía y edad adulta, por lo que en relación al status ha de ser también interpretado su uso en el interior del más allá. Pero su relación con el status diferenciado del difunto, quizá en clave heroica<sup>1057</sup>, puede que no deba excluir en ocasiones un simbolismo dionisiaco. El bastón nudoso<sup>1058</sup>, numerosas veces representado, es símbolo relacionado con la esfera del dios en Grecia. Frente a las varas lisas, símbolo de soberanía que portan los dioses, el bastón nudoso es, ya en la cerámica ática, utilizado por los sátiros, como muestra del mundo natural, vivo y salvaje, que crece y florece, pero que en el contexto funerario es preludio de renacimiento amparado por los dones salvíficos de Dioniso<sup>1059</sup>. No sería de extrañar, que el bastón en manos de otros difuntos, conservase estas valencias ligadas al culto dionisiaco y que sirviese para cualificar a su portador como *mystes*, al igual que hacen los *tirso*s, que portan algunos personajes en la tumba del Cardinale<sup>1060</sup>, la

---

<sup>1055</sup> Bonfante, 1970: 53; Festus 104L (117M)

<sup>1056</sup> Evidente es la relación con los cetros o varas portadas por Aita en la tumba dell'Orco o en la tumba Golini, o con el del personaje entronizado, difunto o divinidad de la tumba Campanari.

<sup>1057</sup> No parece evidente su vinculación directa como símbolo de magistrado (Blanck; Proietti, 1986: 24) a pesar de su uso en la imaginería griega como símbolo de *polites*. Un significado de carácter religioso, seguramente ligado al dionisismo ha de atribuirse en la representación sobre alguno de los vasos del pintor de Vanth (Cat C68).

<sup>1058</sup> Brule, 2006.

<sup>1059</sup> Aunque es frecuente también su aparición en manos de otros personajes. Un bastón nudoso porta Adonis en una escena de hierogamia con Afrodita sobre un espejo de bronce del último cuarto del siglo IV a.C. (Gerhard, ES, I, pl. 115; III, 23-25, pl. 11), con lo que las valencias funerarias y posiblemente salvíficas del atributo, podrían también ir en ese sentido.

<sup>1060</sup> Cat. P 18; grupos 11, 12 y 15 (Morandi, 1983: 47-48)

bacante sobre el sarcófago del British Museum<sup>1061</sup> o numerosos personajes en la cerámica del siglo IV a.C.<sup>1062</sup>.

Numerosos son las formas vasculares relacionadas con el banquete en manos de los difuntos, especialmente las pateras, pero también cráteras, anforillas, y un largo etcétera.

La patera puede poseer diversidad de funciones, desde instrumento ritual de libación, a vaso para beber<sup>1063</sup>, premio de concurso o regalo nupcial<sup>1064</sup>. Creo no obstante que en la visión sinóptica del arte etrusco, la imagen de difuntos portando pateras, ha de ser entendida dentro de un sistema cruzado de referencias simbólicas al simposio y al sacrificio, pero también en su sentido simbólico según el cual la pátera posee un carácter delimitador del sacro. Al igual que las páteras llevadas por los dioses, las de los muertos no hacen alusión a un ritual exacto, sino que sirven para connotar al difunto como una divinidad, como un muerto heroico, cuyo status sacro viene visualmente ejemplificado por el objeto<sup>1065</sup>, que hace alusión al sacrificio dirigido a los dioses. La libación es también en el inicio del sacrificio la que establece un punto de unión entre dos mundos, entre dos esferas y posibilita la creación de un tiempo y un espacio religiosos, en el que se inserta la imagen que lo porta. Una imagen que no se encuentra ya más en un espacio humano<sup>1066</sup>. Es la constatación visual de que nos encontramos ante un ser especial, ante un muerto divinizado y no ante un muerto corriente. El gesto de la libación, no es un gesto normal en estas representaciones, sino que se trata de un gesto divino que caracteriza al difunto<sup>1067</sup>. Steiner ha también largamente demostrado, como existe una relación entre las representaciones funerarias etruscas, las estelas áticas y otros ejemplos griegos en

---

<sup>1061</sup> Cat S103

<sup>1062</sup> Cat C30

<sup>1063</sup> Tsingarida, 2009

<sup>1064</sup> Kéi, 2014: 748

<sup>1065</sup> cf. Veyne, 1990. Para el autor la libación es una marca de pertenencia permanente de la divinidad a la zona espacio-temporal del sacro. Es por lo tanto un objeto que tiene una capacidad equivalente a la de un adjetivo calificativo.

<sup>1066</sup> Una idea que también se desarrolla en cf. *Infra* Capítulo III.

<sup>1067</sup> Prost, 2005: 28-30 Se trata en cierta manera de un gesto petrificado, que corresponde más a los dioses que a los hombres, más espontáneos en esa gestualidad. La ausencia de gestos, de expresividad es en ese sentido un símbolo de divinidad. No deja de ser significativa por otro lado, la expresividad contenida de algunas representaciones o la ausencia de gestualidad en las escenas de viaje, en comparación a la gestualidad del interior del más allá, aunque nos encontremos aquí también ante un tipo codificado y convenido.



las que se representan héroes, por lo que una vinculación ideológica en ese sentido no es excluible<sup>1068</sup>. La representación de los soberanos infernales y de las figuras eleusinas según este esquema compositivo es cuantitativamente llamativa en la cerámica griega, pero también en numerosas representaciones de Dioniso<sup>1069</sup>, por lo que podríamos hablar de la existencia de una identificación a nivel conceptual entre el esquema iconográfico y la representación de ciertas figuras divinas.

En este sentido, las valencias dionisiacas asociadas a la patera en el mundo etrusco deberían también ser resaltadas. En una crátera de volutas encontrada en la tumba Valle Trebba 128 de Spina<sup>1070</sup>, en el centro de la composición una pareja, que suele identificarse con Ariadna y un Dionisos-Hades, se reclina sobre una kliné. Él tiene una corona con serpientes y una patera<sup>1071</sup>, lo que vincularía además visulamente este tipo de representaciones con la divinidad. En este caso, además podría operarse una identificación del objeto con su uso como recipiente para beber. El juego de referencias cruzadas en el que la idea del paso de un tiempo a otro, de un espacio a otro, se relaciona a la del consumo del vino, que ya en vida prefiguraba la muerte con el poder evocador de la ebriedad y que es promesa de salvación ultramundana bajo el signo dionisiaco, ha sido puesto en valor por numerosos estudios, ya desde el siglo VI a.C<sup>1072</sup> en Etruria. El carácter dionisiaco del objeto así entendido, podría servir para connotar en este sentido al difunto en las representaciones aisladas. Pero es una identificación que otros elementos de las escenas podrían avalar, como puede ser en la tumba del Orco<sup>1073</sup> el friso superior de hojas de vid<sup>1074</sup> sobre los personajes reclinados en un espacio vegetal que alude claramente a la ultratumba y cuyo carácter dionisiaco reafirma también el delfín<sup>1075</sup>

---

<sup>1068</sup> Steiner, 2004.

<sup>1069</sup> Pizzirani, 2010: 53-54

<sup>1070</sup> Ferrara Inv. 2897 440-430 a.C.

<sup>1071</sup> Isler-Kerényi cree que se trata de una divinidad similar a Hades, pero a la que se rinde culto con un ritual báquico (2003: 39-40) Sobre la identificación de Dioniso cf. Cristofani en LIMC sv. Dionysos/Fufluns 47).

<sup>1072</sup> Las primeras referencias dionisiacas en escenas de ultratumba podrían estar ya en la tumba dei Demoni Azzurri (Cat P1) (Cerchiai, 2014: 39-41) Cf. Infa capítulo IV

<sup>1073</sup> Cat P3

<sup>1074</sup> Sobre el tema de las hojas de vides, y su popularidad en la cerámica a partir de la segunda mitad del siglo IV a.C. cf. Harari, 1993: 159-163. Es este motivo, del banquete ultramundano bajo una pérgola de hojas de vid, en referencia a Dioniso, habitual en el mundo apulo (Cabrera, 2013), aunque en este caso la figura de Eros, no parece tan presente como en aquellos.

<sup>1075</sup> Gallon-Sauvage, 2005.

que brinca sobre las olas en la tumba del Orco II. Junto a Dioniso, también es frecuente la representación de Heracles tumbado en el banquete con una patera en la mano<sup>1076</sup>

Con iguales valencias múltiples han de entenderse los rhyta y otros vasos, aunque en estos como en los kantharos o en los crateriscos una alusión clara al mundo de dionisiaco y una caracterización del difunto como iniciado podría ser más evidente<sup>1077</sup>.

Las tablillas, como los rótulos<sup>1078</sup>, comúnmente identificados, seguramente de manera errónea, con una enseña simbólica de la elocuencia y la *auctoritas* del finado, y estrechamente vinculadas al cargo desempeñado<sup>1079</sup> por este en vida, podrían tener este significado, pero parecen tener como en la tumba degli Hescanas de Orvieto o en el sarcófago de Hasti Afuneri una vinculación estrecha con los muertos y el ambiente funerario, y su referencia a un rango específico de la muerte, y no de la vida, como ya advertía Kerényi<sup>1080</sup>. La importancia de la escritura en ámbito etrusco en relación al contexto sacro<sup>1081</sup>, parecería más bien dirigir su uso a tal esfera, y su relación quizá con la pertenencia a grupo restringido, reforzado por el hecho de que sean mayoritariamente hombres los que los porten hasta las representaciones más tardías sobre las urnas cinerarias, donde también las mujeres comienzan a portar dípticos, aunque no con frecuencia.

---

<sup>1076</sup> Tsingarida, 2009: 95.

<sup>1077</sup> Algo que claramente defiende Bonamici, especialmente para el caso de la cerámica (2004).

<sup>1078</sup> Cat P19: Un rótulo lleva en la mano el recién finado en el centro del cortejo de la pared del fondo (Naso, 2001: 22)

<sup>1079</sup> Naso, 2007: 24, n. 6

<sup>1080</sup> 1935: 421-422

<sup>1081</sup> Roncalli, 1985

El carácter funerario del espejo y su relación con la conceptualización de la imagen apresada en ella es clara en contexto tumbal<sup>1082</sup>. Ya en Grecia el espejo se entendía como un instrumento ambiguo, que permite no solo reflejar la realidad, sino su doble, la otredad<sup>1083</sup>. Por su capacidad de reflejar y contener la luz es equiparable a la superficie nítida del agua<sup>1084</sup> y es similar a la mirada que refleja el otro yo, cuya extrema y altera impresión es la mirada de la



Fig. XXXVI

Gorgona. El espejo, frecuente en las urnas y los sarcófagos está normalmente relacionado con el difunto femenino, pero aparece ocasionalmente también en manos masculinas. En relación con la muerte de que el espejo es el que certifica la charis femenina, el que certifica su nuevo status<sup>1085</sup>, representando el poder amable pero también peligroso de la charis, de la belleza exterior pero que internamente es otra. En la cerámica italiota<sup>1086</sup>, el espejo se enriquece de nuevas valencias ligadas a la heroización de la mujer y que liga el mundo de los vivos al de los muertos<sup>1087</sup>. El espejo finalmente es revelador de identidad<sup>1088</sup>, en este caso del nuevo status de la

<sup>1082</sup> Carpino, 2005: 4

<sup>1083</sup> Vernant, 1986: 27; 2001: 75-118

<sup>1084</sup> Cf. Menichetti, 2006: 261; 2008: 217 Conectado a Perséfone, como el que sobre la pared del santuario de Lykosoura en Arcadia, devuelve la imagen de la diosa y de su madre a quien sale del santuario. (Paus. VIII, 37, 7)

<sup>1085</sup> Menichetti, 2006 : 262. Es también objeto donado en ritos de paso, como los que se ofrecen en el santuario de Artemisa Brauron. Platón asimila el espejo a una superficie que refleja las imágenes, los eidola (Timeo 72b). En este sentido Pizzirani, establece un interesante interpretación funcional de la decoración siguiendo a Roncalli, para quien el lado reflectante representaría la realidad y el lado tallado la identidad deseada (2014: 78). Sobre la relación entre espejo y muerte cf. Bonfante, 2015.

<sup>1086</sup> Es esto lo que señala Cabrera (2005), quien al referirse a los vasos apulos considera el espejo como una ventana que se abre a la alteridad, y que muestra los dones de Eros, la belleza y la charis divina que ha impregnado a la difunta, y que la contempla, siendo por extensión promesa de renacimiento y de vida eterna, a través de la fuerza generadora del dios.

<sup>1087</sup> Cassimatis, ha puesto en evidencia como el espejo podría ser alusión a un objeto que favorecería la comunicación entre los mundos, entre vivos y muertos(1998)

<sup>1088</sup> De Grummond ha profundizado sobre el tema del espejo, como elemento de divinización pero también como revelador de la personalidad de quien se refleja (2002); una interpretación que es

difunta heroizada, que ha vencido la mirada de la muerte, como Teseo venció a la Gorgona, cuya mirada era visión de muerte<sup>1089</sup>. No es de excluir, que al estar el espejo relacionado con la mántica y la absorción de imágenes, pueda convertirse en objeto purificador, absorbiendo lo negativo y lo malo de la muerte<sup>1090</sup>. Una idea heroizadora que quizás debieron revestir los estrígilos en manos de los difuntos masculinos. Finalmente no es de excluir una relación con el mundo dionisiaco, dado que en Etruria<sup>1091</sup>, pero también en Lucania o en Paestum es habitual la representación de ménades portando tirsos y espejos<sup>1092</sup> (Fig. XXXVI), seguramente por la relación del objeto con el mito de Dionisos, ya que un espejo fue utilizado por los titanes para matar al niño<sup>1093</sup> y es también una de las palabras claves de la iniciación<sup>1094</sup>

Por último otros objetos como ramas<sup>1095</sup>, huevos y granadas, poseen también un significado funerario, cuyas valencias son más difusas. La granada es desde antiguo fruto relacionado con la muerte, el renacimiento y la fertilidad<sup>1096</sup> y lo mismo sucede con el huevo, que se encuentra reproducido o en forma de ajuar funerario en numerosas tumbas<sup>1097</sup>, pero del que señalar una relación directa con

---

retomada por Bagnasco Gianni que lo considera símbolo divinadorio y prerrogativa de la difunta (2012: 291). El espejo que refleja la luz, es también objeto que puede cegar y de ello se obtendría un nuevo estado de conciencia que permite ver más allá de la visión considerada normal (Frontisi Ducroux/Vernant 1998.) Su utilización como elemento de adivinación en la tumba, resulta problemático desde el mismo momento en que algunos de ellos han sido dedicados a la tumba bien mediante la palabra *Suthina* grabada en ellos (para la tumba), bien por medio de mutilaciones, y que según De Grummond podría ser una práctica precisamente para evitar que fuesen utilizados para tales prácticas de adivinación o como objetos reveladores del *fatum*. (2008).

<sup>1089</sup> Giuman, 2013: 60-61

<sup>1090</sup> Giuman, 2013: 62

<sup>1091</sup> Firenze 4102

<sup>1092</sup> En la cara B una crátera de Cáliz lucana del Fitzwilliam Museum de Cambridge, en una escena de carácter dionisiaco, aparece una ménade portando un espejo.

<sup>1093</sup> Smith, 1970; Menichetti, 2006: 263.

<sup>1094</sup> Fr 306; Fr.308 (Bernabé, 2003: 167-169).

<sup>1095</sup> Valor purificador les atribuye Blázquez, 1969. En tal caso, idéntico valor habría que dar a la que porta el difunto heroizado de la tumba dei Ceisnie, aunque es este caso ya su identificación es problemática. Además de los dibujos de Byeres, una descripción manuscrita de Florencia (Loeffler, 1964: 201) señala la existencia de otro personaje de difícil identificación, no recogido por el primero, lo que dificulta notablemente la interpretación de la escena.

<sup>1096</sup> Muthmann, 1982; Podda, 2012: 125-127. Las representaciones en conexión con el ámbito funerario y específicamente en manos de difuntas son habituales en las estelas felsinas (Cristofani, 1975: 125).

<sup>1097</sup> Cf. Infra 4. La conceptualización del difunto a través de la arqueología.

creencias místicas o iniciáticas no es siempre posible<sup>1098</sup>, menos aún con creencias órficas<sup>1099</sup>.

Una última apreciación en relación a la representación del muerto en ausencia que algunos autores defienden<sup>1100</sup> a través de alusiones al mismo en diferentes representaciones como las cráteras o falsas puertas es aquí necesaria. Creemos que es esta una idea redundante, pues todo se refiere en el contexto de la tumba al muerto y a su caracterización. El carácter metonímico de las representaciones, no indica que determinado elemento sea representación del muerto en ausencia, aunque evidentemente al representan simbólicamente la unión entre los mundos, pueda convertirse en signo de su presencia y ayudar a su conceptualización. Ligada a esta idea de la representación del muerto, están aquellas otras que como en el caso de las serpientes, algunos autores consideran imagen del muerto heroico<sup>1101</sup>, aunque por las representaciones, como las de la tumba della Quadriga Infernale o las existentes sobre urnas cinerarias, parece ser más símbolo que representación real de tal creencia.

#### **4. La conceptualización del difunto a través de la arqueología**

La arqueología restituye durante todo el período helenístico, hasta el s. I a.C. una cultura local autónoma, con rasgos distintivos propiamente etruscos<sup>1102</sup>, aunque la dificultad de encontrar datos relativos a la conceptualización del muerto, a los cultos funerarios y a las creencias postmortem deriva no solo de lo fragmentario de la documentación debida a análisis focalizados hasta hace poco en rasgos histórico-artísticos, sino también a la esencia de *sacra* privada de los enterramientos, que dan una información parcial de prácticas que no dejan rastro arqueológica o cuyo estudio ha sido, cuando ha existido, parcial<sup>1103</sup>.

---

<sup>1098</sup> Bottini, 1992.

<sup>1099</sup> Ya Van Essen en 1927 al rebatir las ideas en torno a la tumba del Cardinale se mostro crítico con esta posibilidad.

<sup>1100</sup> D'Agostino, 1983 : 8-9 ; Jannot, 1987; 1997

<sup>1101</sup> Harari, 2011: 389.

<sup>1102</sup> Cuando son suplantadas por inscripciones en latín (Benelli, 1994).

<sup>1103</sup> Becker, 2008: 230.

Lo real y su reflejo en el mundo funerario, su imagen, son dos sistemas paralelos cuya descodificación permite desentrañar las claves profundas de la ideología funeraria según D'Agostino<sup>1104</sup>.

El ritual funerario tiene en las sociedades antiguas una finalidad catárquica: Por medio de los ritos funerarios y de la sepultura o cremación del cadáver se separa definitivamente al muerto de los vivos, haciéndole ingresar efectivamente en el más allá, impidiendo su regreso para interferir en los asuntos mundanos y al mismo tiempo se purifica y recompone la sociedad de los vivos, que había resultado gravemente desequilibrada por la pérdida de uno de sus miembros y contaminada por el contacto con la muerte. Se desarrollan por lo tanto toda una serie de prácticas rituales funerarias reflejo, de las creencias sobre el más allá<sup>1105</sup> y de la supervivencia del hombre tras la muerte, que incluyen ofrendas, sacrificios y múltiples deposiciones en las tumbas. De ahí deriva la importancia de los análisis arqueológicos del ajuar, de los restos óseos o incluso de la ordenación de las necrópolis puede a nivel de ejemplos individuales aportar datos interesantes, aunque resulta extremadamente difícil extraer datos relativos a la conceptualización del muerto y de su esencia.

El uso de la incineración o de la inhumación<sup>1106</sup> como ritual no son por sí solos, indicativos, en ningún caso, de creencias diferentes en la supervivencia post-mortem del difunto, ni califican a priori al muerto en sentido alguno<sup>1107</sup>. Y concretamente la idea de transformación y de cambio de status que supone la muerte, no está reafirmada por el rito incineratorio frente al inhumatorio, como muchos autores han señalado, dado que ambos conviven, incluso en la misma tumba<sup>1108</sup>. La clásica diferencia de la prevalencia inhumatoria en la Etruria

---

<sup>1104</sup> 1985:47-50

<sup>1105</sup> Guimier-Sorbets, 2002 : 159-177; aunque Taylor piensa que el duelo colectivo surge hacia el siglo VII a.C. como muchas formas del ritual funerario como una forma de mostrar y reforzar la jerarquía social (2011: 49).

<sup>1106</sup> En última instancia cf. ThesCRA VI sv. Morte e inumazione, Etr. 140-168; Sobre su selección en relación con modas o costumbres particulares en el caso griego: Sourvinou-Inwood, 1981.

<sup>1107</sup> En Perugia por ejemplo a finales del s. IV a.C.-principios del s. III a.C. se afianza la incineración, frente a la inhumación prevalente hasta entonces; y lo contrario sucede en Chiusi, sin que por el momento pueda darse explicación a nivel de ideología funeraria (Roncalli, 2011: 205-210). Para el caso de Perugia cf. Feruglio, 2002: 477.

<sup>1108</sup> Un hecho que ya el mismo Virgilio señala, en relación a los diferentes tipos de enterramientos en la Eneida, aunque tampoco se incide allí ninguna diferencia en las creencias post mortem. Un tema ya tratado desde antiguo en Saunders, 1920.

meridional e incineratoria en la septentrional, sigue sin embargo manteniéndose, aunque sin que de ello pueda extraerse en este estudio conclusión válida en términos de creencias escatológicas, más allá de tradiciones familiares o preferencias personales<sup>1109</sup> Tampoco parecen constituir a priori y por si solos símbolo de status alguno, dado que en la Tarquinia helenística encontramos incineraciones en contextos que aluden a escalas sociales subalternas<sup>1110</sup>, diferenciadas únicamente por el ajuar y el contenedor cinerario, y el tipo de sepultura, cuya carga significativa es mayor. Parece que a partir del s. III a.C. la incineración que vuelve a retomarse hacia mediados del s. IV a.C., es prevalente, lo que sin embargo puede deberse a algún otro tipo de razón. En algunos aspectos concreto del proceso ritual ligado a unos u otro tipo, si que podría inferirse sin embargo, el deseo de expresar a través de símbolos la adhesión a rituales heroicos de eco homérico, como en el caso de los restos de tejidos de algunas urnas, que demuestran como los restos incinerados fueron tapados con paños<sup>1111</sup>; o en el deseo de glorificar el pasado familiar y los ancestros por el uso de sarcófagos para el *pater familias*, frente a las urnas del resto del grupo, como ocurre por ejemplo en la tumba dei *Cai Cutu* de Perugia<sup>1112</sup>. No puede excluirse que se trate sin embargo de meros usos prácticos como el de contener y transportar las cenizas hasta su deposición definitiva en la urna, para el primero de estos ejemplos.

Del ratio de tumbas masculinas y femeninas claramente diferenciables por medio de inscripciones o el uso de contenedores como sarcófagos o urnas, se infiere una mayor representatividad de hombres frente a mujeres<sup>1113</sup>, sin que de ello pueda extraerse ninguna consideración a nivel ritual. Seguramente es debido a la mayor representatividad social del hombre dentro de la sociedad se refleja también en la ultratumba. De hecho en las urnas volterranas el número de mujeres y hombres en el s. III a.c. es similar, coincidiendo con el aumento en número de estos monumentos,

---

<sup>1109</sup> Nielsen, 1989b: 54. En el siglo VII a.C., la incineración típica de la época villanoviana, deja paso también a la inhumación y a partir de esa época ambas conviven con diferencias regionales notables (VV.AA., 2001)

<sup>1110</sup> Becker, 2008

<sup>1111</sup> Becker; Machintosh Turfa; Algee-Hewitt, 2009: 103-104.

<sup>1112</sup> Roncalli, 2011: 205; si esta diferenciación puede estar relacionada con un intento de heroización, según una práctica, la de la inhumación que De Filippis Cappai señala que en roma era considerado un rito de tipo griego (1997:16), es difícilmente deducible

<sup>1113</sup> Nielsen, 1989b: 60-61

y la disponibilidad de los mismos, con lo que la representación de la mujer aumenta considerablemente.

De los diferentes tipos de enterramientos por género, estudiados por Nielsen<sup>1114</sup>, no puede extraerse consideración alguna referente a la supervivencia del difunto. Algunas diferencias como la presencia de hijas casadas en las tumbas de su familia paterna en lugar de la del marido, o viceversa la presencia de mujeres en las tumbas de la familia de sus maridos, puede deberse a cuestiones sociales; pero en otros casos, como las tumbas solo femeninas, como la *tomba delle Iscrizioni* de Vulci que recoge sepulturas femeninas de madres e hijas, y en las que el gentilicio cambia en cada generación debido a que se sigue adoptando el del padre<sup>1115</sup>, parece existir otra razón, quizá de tipo cultural y que por lo tanto implicaría la existencia de una creencia determinada en cuanto al status post-mortem del difunto se refiere, pero que no puede ser deducible. La palabra *hatrencu*, que parece designar a muchas de ellas sería indicativo de este particular.

La problemática de adscripción del género del ocupante de la tumba en base al material encontrado que durante mucho tiempo se ha llevado a cabo, no deja de resultar problemática y de inducir a errores importantes. El estudio osteológico ha aportado en casos concretos importantes hallazgos, como el hecho de que diferentes rituales funerarios eran llevados a cabo según el tipo de edad. En un análisis de los huesos encontrados en Tarquinia en las tumbas a cámara, la ausencia de niños menores de 5.5. años demuestra que se seguía un ritual diferente en su caso, y que eran enterrados de manera diferenciada en otros lugares ocasionalmente cercanos a los cursos de agua<sup>1116</sup>, lo que podría indicar una creencia diferenciada en su supervivencia postmortem.

El tipo de contenedor de cenizas utilizado si puede sin embargo ser indicativo de creencias funerarias relativas al difunto. Es indicativo que desde el s. VI a.C. hasta principios del s. III a.C. vasos áticos y etruscos de figuras negras y rojas, con formas

---

<sup>1114</sup> 1989: 139-145

<sup>1115</sup> Nielsen, 1989:134

<sup>1116</sup> Becker, 2005: 30, n. 31. La asunción del autor sobre las razones de estos enterramientos junto a corrientes de agua, que posibilitaran el renacimiento es mas discutible.



vasculares que aluden al simposio como crateras o stamnoi<sup>1117</sup>, fuesen utilizados con frecuencia como cinerarios y connotando al difunto como iniciado o seguidor de Dioniso señalen un tipo de supervivencia específica en el más allá<sup>1118</sup>.

El reflejo en el contexto arqueológico, de otros ritos<sup>1119</sup>, es sin embargo, más problemático y sobre todo la vinculación de esos ritos con elementos alusivos a la conceptualización del muerto y al tipo de supervivencia postmortem que le aguardaba.

Parte integrante del ritual funerario, **el ajuar**, en tanto que asociación cerrada, compleja e intencionada, establece entre sus diferentes componentes un juego cruzado de interferencias, del que forman parte también los elementos arquitectónicos, las pinturas y los propios restos que marcan el pasaje simbólico y el cambio de status. A través de una lógica compositiva que estructura el espacio tumbal y al mismo tiempo vuelve explícitas las relaciones entre todos los elementos<sup>1120</sup>. Entendido el ajuar no solo como reflejo de la identidad y personalidad social del muerto<sup>1121</sup>, que se transmite a los vivos<sup>1122</sup>, sino esencialmente como una selección mediada y codificada<sup>1123</sup> de una ideología que en el momento de la muerte privilegia una forma de auto-representación intencionada del muerto y sus creencias, implica necesariamente que los objetos no solo transmiten información sobre la sociedad real, sino que cuentan con una carga simbólica importante, que debe prevalecer. El ajuar, depuesto en la tumba junto a los restos del difunto y junto a su distribución y el programa figurativo de la tumba conforma la imagen simbólica del difunto en la ultratumba, al que luego se sumarán los rituales que se desarrollen<sup>1124</sup>. De ello deriva, que muchos de los objetos

---

<sup>1117</sup> Las llamadas kelebai volterranas son un claro ejemplo tanto a nivel formal como iconográfico, al igual que muchos otros vasos (Pasquinucci, 1968; Cristofani, 1985)

<sup>1118</sup> La conceptualización de determinados difuntos con iniciados dionisiacos, y por lo tanto reflejo de una creencia específica en la supervivencia del difunto tras la muerte parece evidente en algunos ejemplos de época clásica (Arias, 1994)

<sup>1119</sup> Para una visión genérica del ritual funerario cf. Thesca IV, 147-148

<sup>1120</sup> Cerchiai, 2007: 70

<sup>1121</sup> Binford, 1971

<sup>1122</sup> Saxe 1970;

<sup>1123</sup> Thomas 1999 : 127.

<sup>1124</sup> Analizando los restos de ofrenda de las tumbas de Verruchio, Bonghi Jovino, expresamente señala la multiplicidad de información que puede extraerse de las ofrendas, como parte del ritual llevado a cabo, pero entre las que puede también haber una parte utilizada en el banquete fúnebre, en ofrendas a la

frecuentemente utilizados para señalar enterramientos típicamente masculinos o femeninos, y que parte de la idea de que determinados útiles tenían un uso exclusivo masculino y femenino, que era perpetuado en la tumba, no es solo ocasionalmente errónea<sup>1125</sup>, sino que en la mayoría de los casos banaliza considerablemente los significados<sup>1126</sup>. Esta carga significativa solo es expresada en relación a un contexto temporal y espacial concreto y no puede ser directamente extrapolada a todo el territorio etrusco de manera directa, lo que dificulta las conclusiones genéricas derivadas además de análisis sesgados por la falta de interés sobre estos asuntos hasta hace relativamente poco tiempo<sup>1127</sup>.

De lo que genéricamente puede decirse sobre los diferentes ajuares, muchos de los objetos en las tumbas parecen aludir directamente a la esfera de la metamorfosis del difunto y esencialmente a la esfera del banquete<sup>1128</sup>.

Durante la época helenística los ajuares están mayoritariamente compuestos por vasos cerámicos, pero también otros elementos de bronce como estrigilos, espejos<sup>1129</sup>, candelabros o kottabos<sup>1130</sup>, y también por elementos de terracota como

---

divinidad, o dedicadas al difunto como marca de su status y rol, o como parte de su representación simbólica (2005: 31)

<sup>1125</sup> Tal es el caso de la península itálica donde desde época villanoviana armas en los ajuares se encuentran vinculados a esqueletos femeninos o pesas de telar a los masculinos (Broens, 2013), lo que parece indicar que en numerosos aspectos, y especialmente en la ideología funeraria los roles de género no estaban tan polarizados con anterioridad al menos a la época helenística. De ello deriva que la misma problemática se debe en esta época a un falso historiográfico en cuanto a la consideración de los objetos. Para la perspectiva de género en relación al ajuar en Etruria y los planteamientos erróneos de ella derivados: Ginger, 1996; Sobre este particular cf. también Spivey. 1991: 55-56 que clasifica este tipo de interpretaciones etnocéntricas, ya que están basadas en una visión de la necrópolis griega suritálica en la que el hombre se lleva a la tumba objetos relacionados con el simposio y la palestra y la mujer los relacionados con el *oikos*. Hay que tener en cuenta no obstante que la representación de estos objetos en manos de diferentes personajes si guarda una relación de género en algunos casos, aunque no se cumpla de manera total. Mengarelli llega incluso a establecer una diferenciación, desde luego falsa en su formulación, de los ajuares y por lo tanto del sexo de la deposición en función del lugar que ocupan en la tumba: el lado izquierdo para los hombres y el derecho para las mujeres (Mengarelli, 1937: 85).

<sup>1126</sup> Sin embargo, en algunos casos, como en el caso de la Bologna del siglo V a.C., algunos autores hablan de una iconografía dionisiaca diferenciada para separar los enterramientos masculinos de los femeninos, aunque con unas distinciones que no es fácil ver (Pizzirani, 2009: 39-40) y que no podemos directamente achacar a una diferente concepción del devenir ultramundano.

<sup>1127</sup> Becker, 2005: 21

<sup>1128</sup> Formas vasculares y elección de temas de la cerámica ática son ya desde época arcaica y clásica indicativos a este respecto (Reusser, 2004: 170-171).

<sup>1129</sup> Un ejemplo claro es el de la tumba de los Matusani (Sclafani, 2002: 136-137)

<sup>1130</sup> Ya desde antiguo es clara la vinculación de estos con la práctica del simposio. Su aparición en las tumbas, sobre todo en los siglos IV-III a.C., incide en la creencia de un tipo de vida aristocrático en el más allá (cf. Zandrino, 1942)

maskaras y figurillas. Todos ellos responden a exigencias simbólicas, aunque muchos fueron utilizados con anterioridad a la deposición en una tumba, hecho que por si solo también es significativo porque el retirar un objeto preciado de la circulación para depositarlo en una tumba es debido al simbolismo con el que se dota a ese objeto. Otros objetos depuestos fueron así mismos utilizados durante los rituales como los braseros.<sup>1131</sup>

La mayoría de los elementos aluden a la idea de la transformación y la heroización del difunto y a la esfera del banquete.

La selección de las clases cerámicas, se efectuaba a través de las conexiones internas de las formas, pero también de la iconografía. Asociaciones de vasos que remiten al ritual simposiástico son comunes en toda Etruria<sup>1132</sup>, no solo en relación a tumbas masculinas, sino también femeninas<sup>1133</sup>. En Cerveteri por ejemplo, en un grupo de tumbas que se datan entre finales del siglo IV- principios del s. III a.C., la asociación entre formas vasculares de verter y de beber a la esfera funeraria parece evidente<sup>1134</sup>. En el área padana, donde las imágenes restituyen una conceptualización del difunto en base al género y la edad, según unos esquemas de clara influencia ática<sup>1135</sup>, y con ocasionales referencias dionisiacas de sentido escatológico, el estudio sistemático de los ajueres tumbales viene a reafirmar las formas de representación iconográfica, por medio de la acumulación voluntaria de los diferentes objetos que lo componen. La cuidada selección temática de los vasos, en la mayoría áticos, ha portado a identificar como *mystes* dionisiacos a algunos difuntos, como el enterrado en el sepulcro Tamburini<sup>1136</sup> en el s. V a.C. Los programas figurativos, así como las formas vasculares que remiten a la práctica del simposio, lo figuran como iniciado y son promesa implícita de felicidad

---

<sup>1131</sup> Una práctica normal que se retrotrae a época orientalizante (Batino, 1998: 29), donde además el banquete-simposio tiene una práctica central

<sup>1132</sup> El uso de la crátera en contexto funerario y a menudo como cinerario es habitual en el mundo etrusco, mientras que en las necrópolis griegas, a excepción de Neapolis y Cumas, es extremadamente rara. En el caso de Neapolis, Pontrandolfo considera que su localización fronteriza y por lo tanto su proximidad al mundo etrusco y a Capua, hace que participe de creencias locales (1988: 180).

<sup>1133</sup> En Norcia, un grupo de estos vasos en bronce remite en una tumba femenina de alto status a tal ritual, en el que la asociación de sítula y kyathos remite también al ritual arcaico del simposio (Giontella,

<sup>1134</sup> Bagnasco Gianni, 2002: 608

<sup>1135</sup> Govi; Sassatelli, 1993; Govi, 2009; 2011.

<sup>1136</sup> Pizzirani, 2011: 111

ultramundana. En otros casos, como en la tumba Arnoaldini<sup>1137</sup> las referencias a Heracles aluden conscientemente a la heroización y adquieren valor escatológico<sup>1138</sup>, como también lo hacen otras representaciones sobre espejos<sup>1139</sup> o urnas con el mismo personaje, como su lucha con el toro cretense. Este tipo de escenas, en las que se alude al héroe realizando sus hazañas entendidas como garantes de su inmortalidad futura, pudieron ser asimiladas por las élites etruscas y adquirir un valor significativo en ámbito escatológico<sup>1140</sup>. Un valor que ya encontramos en las lastras arquitectónicas A y B de Acquarossa donde a las empresas de Heracles se alternan imágenes de *profectio* y de *reditus* del *princeps*, en clara alusión a la apoteosis conseguida a través de la asimilación del héroe y sus hazañas<sup>1141</sup>. De hecho en la iconografía de los vasos griegos exportados desde el Ática, la presencia de Heracles es numerosa y muchos de los mitos que no encuentran representación en Grecia, se encuentran en los vasos de Vulci, Tarquinia o Bologna<sup>1142</sup>

Otros elementos cerámicos como los ariballos encontrados en algunas tumbas, pueden ser recordatorio del ritual funerario, pero referirse también a la cósmesis divina y por lo tanto a la heroización del muerto<sup>1143</sup>. Como a la misma cósmesis podrían referirse en Falerii durante el s. III a.C<sup>1144</sup>. las representaciones de jóvenes enmantadas en terracota portando alabastrones, que con frecuencia se encuentran depuestas en las tumbas. Las fragancias y los perfumes son a menudo forma que adquiere la epifanía divina y que prefigura la iniciación<sup>1145</sup> o el contacto con el sacro.

---

<sup>1137</sup> Pizzirani, 2011: 114.

<sup>1138</sup> Y es que desde mediados del s. VI a.C. la iconografía de Heracles había adquirido gran fortuna en Etruria. Su mito debió hacerse popular en este contexto porque Heracles es un hombre que por sus méritos se convierte en dios (Colonna, 1980b: 307-309).

<sup>1139</sup> Espejo de bronce. Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 264291, (Ambrosini, 2010).

<sup>1140</sup> Ambrosini, 2010: 12.

<sup>1141</sup> Torelli, 1992. Es este un proceso que se da a través de las imágenes pero también en los ajuares de las tumbas y que también se da en la Italia meridional con abundantes referencias a los héroes homéricos (Russo Tagliente, 2014: 94)

<sup>1142</sup> Osborne, 2001:283.

<sup>1143</sup> Frère, 2012.

<sup>1144</sup> Michetti, 1996b.

<sup>1145</sup> Dioniso se revela por ejemplo a las tres hijas de Minos, que se niegan a la iniciación por medio de la fragancia dulce de la miel y la leche, el sonido de la música y por la aparición de serpientes (Hoffmann, 1997: 44). De hecho la sustancia olorosa, en palabras de Rafanelli y Spaziani, adquiere un valor sobrenatural, acercando a quien lo porta a la divinidad (2011: 211). En esta interpretación podrían

Del mismo modo, algunos autores de manera interesante afirman que los platos de Genucilia, podrían ser similares a *pocola deorum* y servir para depositar ofrendas en ambiente votivo pero también funerario, de lo que se deduciría un culto relacionado con los muertos.<sup>1146</sup>

No solo la asociación de las diferentes formas vasculares connota al difunto, sino que la vinculación de estas a otros elementos, como las armas, sirven para cualificar su status, y son también muestra de adhesión a un ideario heroico, en algunos casos, quizás de tipo homérico, que en el contexto funerario adquiere amplias valencias<sup>1147</sup>. Ideario heroico que los vasos de cerámica argentata, destinados únicamente a la tumba mantendrán a través de su iconografía<sup>1148</sup>, ligada a los ciclos épicos y heroicos que definen al muerto y a su ideología<sup>1149</sup>. Se trata de vasos no aptos para un uso real, por lo que su deposición está íntimamente relacionada con la conceptualización del difunto a través de la ideología del simposio reforzada por el mensaje de apoteosis en clave heroica al que remiten muchos de sus programas figurativos.

Valor simbólico tienen también otros muchos objetos. Así por ejemplo los espejos frecuentes en los ajuares funerarios según muestra el análisis de diferentes contextos tarquinienses de la necrópolis del Calvario y del Fondo Scataglini<sup>1150</sup>. Su valencia simbólica, quizás relacionada con el reflejo del nuevo ser inmortal que surge con la muerte, no está ligada sin embargo al status del difunto, ni al género<sup>1151</sup>, dado que aparece relacionado con enterramientos masculinos y femeninos, ni a la

---

encontrar también sentido los numerosos balsamarios que portan los difuntos sobre las manos y que recuerda a las referencias de Heródoto, I, 167: 1-2 sobre el uso de óleos perfumados para la purificación del difunto. Para el uso y significado del perfume y las fragancias, que sirven para caracterizar a los dioses, y como muchos aspectos del sacro puede sentirse pero no verse (Frère, 2012)

<sup>1146</sup> Torelli, 2014: 417-418.

<sup>1147</sup> Cherici, 1995..

<sup>1148</sup> Michetti, 2005.

<sup>1149</sup> Cf. Capítulo IV

<sup>1150</sup> Cf. Carpino, 2008

<sup>1151</sup> Aunque De Grummond señala que los hombres no podían tener espejos: "men did not own these objects, though they may have used in a casual way mirrors belonging to their wives or lovers (1982: 168). Cassimatis ya puso la asociación espejo mujer en duda en relación a la cerámica apula de carácter funerario (1998) ; una idea de la falta de relación entre espejo y mujer también desarrollada por Spivey, 1991: 61-62 . Un ejemplo lo constituye una urna con figura masculina recumbente y que contenía un espejo en su interior (Ponzi Bonomi, 1977), aunque en este ejemplo no es excluible que nos encontremos ante una deposición doble masculina y femenina dentro de una misma urna.

idea de toilette tras la muerte; la decoración relacionada con Lasa<sup>1152</sup>, o con temas de apoteosis como el amamantamiento de Heracles<sup>1153</sup>, parece redundar en la idea de heroización ligada al difunto<sup>1154</sup> y de cambio de status. Como dijimos es objeto relacionado con la mujer, que representa el poder amable pero también peligroso de la charis, de la belleza exterior pero que internamente es otra. Es el espejo el que certifica la charis femenina, y por lo tanto puede también certificar el nuevo status del difunto. De igual manera el espejo en Grecia se entendía como un instrumento ambiguo, que permite no solo reflejar la realidad, sino su doble, la otredad<sup>1155</sup>. Por su capacidad de reflejar y contener la luz es equiparable a la superficie nítida del agua<sup>1156</sup> y es similar a la mirada que refleja el otro yo, cuya extrema y altera impresión es la mirada de la Gorgona. En esta línea Cassimatis<sup>1157</sup> ha puesto en evidencia como el espejo podría ser alusión a un objeto que favorecería la comunicación entre los mundos, entre vivos y muertos, o incluso como referencia escatológica a creencias órficas en alusión al espejo de Dioniso Zagreo.

Igual sucede con los estrigilos<sup>1158</sup>, cuya presencia en tumbas, al igual que la de los espejos se multiplica a partir de finales del s. IV a.C. o principios del s. III a.C.<sup>1159</sup>, como también sucede en otras partes de Grecia y de la Magna Grecia. Los estrigilos, en tumbas generalmente adultas, indistintamente relacionados a hombre y mujeres, parecen aludir en el caso de las segundas a su condición de esposas, y al rito matrimonial como paso, pero también podrían aludir al rito de paso de la muerte a través de la areté del atleta<sup>1160</sup>.

---

<sup>1152</sup> Sus múltiples funciones no siempre en relación con el mundus muliebris ya fueron estudiadas por Rallo (1974).

<sup>1153</sup> Serra Ridgway, 1996: LXIII.

<sup>1154</sup> Otras consideraciones como su colocación con la parte grabada hacia abajo, no creo puedan tener razones rituales, sino más bien prácticas, como la de no dañar la superficie pulida del reflejo, en contra de lo que considera Carcopino, 2008: 25.

<sup>1155</sup> Vernant, 1986: 27; 2001: 75-118

<sup>1156</sup> Menichetti, 2006: 261. Conectado a Perséfone, como el que sobre la pared del santuario de Lykosoura en Arcadia, devuelve la imagen de la diosa y de su madre a quien sale del santuario. (Paus. VIII, 37, 7)

<sup>1157</sup> 1998

<sup>1158</sup> Massa-Pairault, 1991; Ominelli, 1996; Colivicchi, 2006.

<sup>1159</sup> Colivicchi, 2006: 296, n. 69.

<sup>1160</sup> Relación de diferentes estrigilos encontrados en asociación a difuntos masculinos y femeninos de finales del s. IV a.C. en Chiusi, Blera, Tarquinia y Montefiascone y su significado cf. Becker; Macintosh Tufa; Algee-Hewitt, 2009: 79-81. Entre ellos destacable es la de un joven incinerado y depuesto en un escifo de figuras rojas en la tumba 6331(tomba a buca) de Tarquinia (Maggiani, 1985: 183, nº 245).

Elementos del ajuar que hacen referencia a la caracterización del difunto son también las coronas de hojas de oro encontradas en tumbas de finales del s. IV a.C. y principios del s. III a.C. , en Vulci, Bologna y otros centros etruscos y en ocasiones vinculados a cascos<sup>1161</sup>. A menudo los motivos iconográficos con los que están decorados aluden a la apoteosis en clave funeraria o como en el caso del pavo real, podrían estar relacionados con la idea de salvación dionisiaca que el motivo tiene en la Italia meridional<sup>1162</sup> y por lo tanto connotar al muerto como iniciado.

Las coronas muestran en ocasiones motivos decorativos en la extremidad de la banda, como es el caso de una con cuádriga hoy en el British Museum<sup>1163</sup>, normalmente identificada con Helios, pero que podría hacer referencia al rapto de Céfalos por la aurora o el rapto de Proserpina<sup>1164</sup>. Este tipo de asociaciones es frecuente en Grecia, Magna Grecia y Macedonia<sup>1165</sup>, y en contexto etrusco solo se han encontrado asociadas en contextos funerarios. Un vínculo con la heroización del muerto podría ser posible. Vínculo que en algunos casos como con coronas de hojas de hiedra o mirto pueden contener valencias dionisiacas, y también tener relación con la pompa triunfal<sup>1166</sup>.

Alusiones al dionisismo se encuentran, también, en las numerosas máscaras teatrales e incluso pequeñas máscaras de terracota que se encuentran en las tumbas de clase social elevada a finales del s. IV – principios del s. III a.C.<sup>1167</sup>, que representan la transformación sufrida por el dios y por lo tanto podrían aludir a la transformación tras la muerte alude bajo el signo del dios<sup>1168</sup>.

Por último mención aparte merecen las estatuillas de perros inscritas con el nombre de Calustla<sup>1169</sup> o los restos de perros y lobos encontrados entre otros lugares en Cortona o San Giovenale<sup>1170</sup>, sin que sin embargo sea posible asociar estos

---

<sup>1161</sup> Coen, 1993: 91

<sup>1162</sup> Coen, 1997: 93-97.

<sup>1163</sup> British Museum Inv. 2302

<sup>1164</sup> Coen, 1993: 91-93 nota 21. que recuerda la bulla de oro del museo gregoriano etrusco con representación de Tinia y Minerva

<sup>1165</sup> Coen, 1993: 98 nota 41.

<sup>1166</sup> Coen, 1993: 101-106 quien se refiere a los vínculos entre pompa triunfal y rituales funerarios: Versnel, 1970; Maggiani, 1996

<sup>1167</sup> Sgubini Moretti, 2004.

<sup>1168</sup> Sara Constantini en Scavo nel Sacro, 2004: 230.

<sup>1169</sup> Lacam, 2008: 51

<sup>1170</sup> Lacam, 2008: 35

sacrificios con los realizados por los difuntos. Es cierto que por su propia naturaleza ambigua estos animales son especialmente aptos para cumplir la función de mediadores y atravesar espacios.

Más complicada es la presencia simbólica del huevo, que es habitual en las tumbas desde el siglo VII al s. III a.C., en ejemplares de piedra, madera o terracota y cuya vinculación con el renacer ultramundano parece obvia y viene refrendada por el éxito de la iconografía<sup>1171</sup>.

La estructura tumbal y otros elementos de las necrópolis<sup>1172</sup> pueden ser también elementos alusivos a la figura del difunto, dado que los sacrificios y restos de animales encontrados mezclados con los difuntos tienen un carácter genérico en relación a las creencias con el figuradas, además de señalar la posibilidad de que los vivos se comunicasen o ayudasen a los muertos.

En las tumbas rupestres como la Ildebranda<sup>1173</sup> o en las tumbas con forma de edículo pueden encontrarse referencias arquitectónicas a la heroización del difunto<sup>1174</sup>, con paralelos en Apulia y Campania para las últimas<sup>1175</sup>. Una idea reforzada porque dentro de los edícula en ocasiones se encuentran esculturas de difuntos reclinados. Igualmente los restos de frontones con decoración dionisiaca como el de Tarquinia representando a Dioniso y Ariadna<sup>1176</sup>, o quizás Afrodita reclinados, y datado en el s. III a.C., y otros con Gorgoneia podrían demostrar que muchos edícula funerarios surgieron en base a modelos de templos reales<sup>1177</sup>, con lo que la simbología de carácter dionisiaco, podría establecer una relación entre este culto y la heroización post mortem<sup>1178</sup>.

---

<sup>1171</sup> Carpino, 1996: 67-67

<sup>1172</sup> Para los siglos VII-VI a.C. numerosos son los restos de construcciones que remiten al culto funerario en las necrópolis de Etruria cf. Steingraber, 1997

<sup>1173</sup> En forma de heroon cf. Oleson, 1982: 88-93.

<sup>1174</sup> Maggiani considera que muchas tumbas de época helenística son convertidas en verdaderos heroon de influencia siciliana occidental (2014b: 303). Algo ya señalado por Bianchi-Bandinelli, quien veía para las tumbas de edículo una influencia del Asia Menor, más que del Ática.(1929: 61) cf. Maggiani, 1994. Es una característica de las zonas periféricas durante el helenismo (Steingraber, 2014: 395). Sobre los espacios que se abren a otras realidades cf. Cassimatis, 1995; Sobre el florecer y el verdor como manifestación visiva del más allá: Cabrera, 2005.

<sup>1175</sup> Oleson, 1982: 66-67

<sup>1176</sup> Colonna, 1991.

<sup>1177</sup> Oleson, 1982: 67.

<sup>1178</sup> Oleson, 1982: 68.



Es el caso, parece ser, de la cámara superior de las tumbas a dos niveles, donde tanto la decoración como la estructura están concebidas para simbólicamente aludir, que no acoger, a los rituales funerarios en honor al difunto.<sup>1179</sup> La tumba de la Tapizzzeria (finales del s. IV a.C.) que lamentablemente solo conocemos por dibujos, es un ejemplo de como la decoración alude a los pabellones que ya desde época arcaica se levantaban en las inmediaciones de las tumbas con propósito ritual a través de los paños simulados en las paredes que convierten la cámara en una suerte de pabellón, de recinto funerario; y de como la representación de vasos es una alusión por metonimia al conjunto de ceremonias funerarias<sup>1180</sup>.

La tumba debio entenderse además como un lugar sacro, concebido mentalmente como altar ya desde el s. VII a.C. y hasta el s. I a.C., y como espacio donde se realizan sacrificios relacionados con el culto a los muertos<sup>1181</sup>. Altares, pozos y otros elementos relacionados con el culto de divinidades íferas, y también con el culto a los difuntos son también numerosos desde época orientalizante en las necrópolis<sup>1182</sup>, de los cuales sin duda, aunque no de época helenística el más llamativo es el gran altar terraza de Melone del Sodo II en Cortona. Una existencia en la que su transformación bajo el signo de Dioniso parece esencial.

Finalmente el culto a los antepasados<sup>1183</sup>, y por lo tanto la consideración de estos como seres excepcionales está presente en época helenística a través de diferentes elementos de las necrópolis, donde rituales públicos y privados en honor del muerto debieron tener lugar<sup>1184</sup>. Ejemplo de ello son los numerosos cipos-ara encontrados en las necrópolis de Sovana, o sobre las terrazas de S. Giuliano y de Castel d'Asso, que no pertenecen a la estructura arquitectónica de la tumba<sup>1185</sup>, y de los que se infiere ciertamente en la realización de ofrendas a los muertos<sup>1186</sup>. Y lo

---

<sup>1179</sup> Mientras que otras estructuras teatriformes de época arcaica y los podios circulares de lossiglos IV-III a.C., de Tuscania y de Vulci, que sostienen estatuas de leones y quizás también los conocidos cipos en forma de columna con capitel toscano inscrito, o las conocidas figuraciones de podios circulares sobre las urnas volterranas pueden haber influido su concepción. Colonna, 1993b: 335-336.

<sup>1180</sup> Haussemer, 2007: 61-65.

<sup>1181</sup> Prayon, 2010 ; Para una visión general cf. ThesCRA II sv. *Sacrifices, Etr.*

<sup>1182</sup> Steingräber; Menichelli, 2010: 55-56

<sup>1183</sup> Steingräber, 2008: 128

<sup>1184</sup> Camporeale, 2004: 147

<sup>1185</sup> Bianchi-Bandinelli, 1929: 45.

<sup>1186</sup> Camporeale, 2009: 235-236; Jannot, 1998: 58.

mismo es válido para el altar funerario<sup>1187</sup> encontrado en la necrópolis meridional de Vulci, que es sin embargo el ejemplo más claro a este respecto. De todas formas conviene ser cauto pues una distinción entre los sacrificios a las divinidades íferas y a los muertos no es reconocible en las necrópolis etruscas<sup>1188</sup>.

Ya, en época helenística, incluso en Grecia, resulta difícil diferenciar desde el punto de vista arqueológico los lugares de culto a los héroes y a ciertas divinidades, de aquellos dedicados a los muertos<sup>1189</sup>. Y lo mismo puede decirse con el tipo de ritual que sobre ellos era llevado y que podría indicarnos algo más sobre la conceptualización del muerto. En este sentido paradigmática resulta la estructura arquitectónica que en la necrópolis de Caere, presentaba a su entrada la tumba “dei Sarcophagi” y que claramente recuerda a los naiskoi de Tarento<sup>1190</sup>, para la que un uso cultual en relación a la figura de un difunto sería posible.

En relación al culto, la presencia de restos oseos de procedencia animal en las tumbas, como los encontrados en la “dei demoni Azzurri” de Tarquinia<sup>1191</sup>, son difícilmente vinculables a un ritual funerario concreto, especialmente en el caso de los *dii animales*<sup>1192</sup> por los problemas reseñados más arriba; y es por lo tanto difícil extraer de ellos información directa en relación a la conceptualización de la figura del muerto. Esta falta de certidumbre es extendible a otros casos, como los restos de caballos encontrados en numerosas tumbas<sup>1193</sup>, y que podrían ser interpretables no solo como símbolos de prestigio social, sino también en relación a la idea del viaje al más allá y por lo tanto leerse también en sentido heroico<sup>1194</sup>. En esta línea, como un ritual de heroización, propone Franzoni entender algunos de los restos encontrados

---

<sup>1187</sup> Colonna, 1984: 298-299. Museo di Villa Giulia

<sup>1188</sup> Steingräber, 2002.

<sup>1189</sup> Ekroth, 2009: 122. El principal punto del culto heroico en Grecia es un sacrificio animal que concluye con el consumo de la carne por parte de los participantes; también reciben ofrendas sólidas de comida Hughes, 1999: 170-172.

<sup>1190</sup> Thiermann; Arnold, 2013.

<sup>1191</sup> Donde se encontraron un cerdo, una oveja y un perro en el dromos y dos conchas de tortuga y otros animales en el interior (Adinolfi; Carmagnola; Cataldi, 2005b: 431-435).

<sup>1192</sup> Becker ; Machintosh Turfa ; Algee-Hewitt, 2009 : 107

<sup>1193</sup> Tumba “dei demoni azzurri” (Adinolfi; Carmagnola; Cataldi, 2005b); tumba a cámara de Perugia del s. IV a.C. o en la tumba della Biga de Adria de finales del s. IV-principios del s. III a.C. (cf. Becker; Machintosh Turfa; Algee-Hewitt, 2009: 109).

<sup>1194</sup> Dentzer, 1981: 83.

en la fosa de la tumba “dei demoni azzurri”, en la que fueron quemadas 2 ánforas panatenaicas y dos “neck-anphoras”<sup>1195</sup>

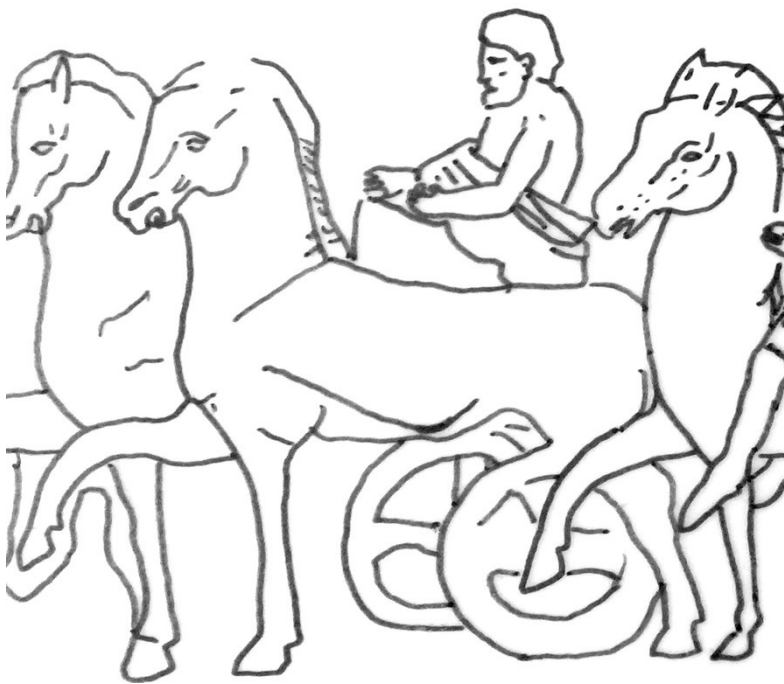
Con todo los restos arqueológicos parecen corroborar de manera genérica, al igual que la iconografía y las fuentes literarias la existencia de una idea de supervivencia del difunto más allá de la muerte entre los etruscos. Una supervivencia en la que el difunto adquiriría un status especial y seguramente lo hacían merecedor de ofrendas o de culto.

---

<sup>1195</sup> 2008: 31-32, n. 165. Lo considera una referencia al mundo homérico y a los funerales de Patroclo. Sobre la tumba y estos restos cf. Adinolfi; Carmagnola; Cataldi Dini, 2005<sup>a</sup>: 434

### Capítulo III

#### EL VIAJE AL MÁS ALLÁ



*" Tout ce qui se fait par raison doit avoir ses règles.  
Les voyages, pris comme partie de l'éducation, doivent avoir les leurs.  
Voyager pour voyager, c'est errer, être vagabond. "*

Rousseau, *Emile ou de l'Éducation*



## 1. El viaje al más allá: Un espacio de transformación y prueba.

La idea de la muerte entendida como separación<sup>1196</sup>, pero sobre todo como cambio de status personal y social, encuentra dentro de la visión fuertemente espacial que de lo sagrado tuvieron los etruscos<sup>1197</sup>, plasmación directa, en la atención que concedieron al viaje al más allá, y a sus particularidades. La centralidad conferida a este momento, en el devenir ideológico, pero también ritual, se constata principalmente a través de la iconografía etrusca, que va a privilegiar las imágenes realistas y simbólicas del momento móvil del tránsito<sup>1198</sup>; y también a través de las prácticas rituales<sup>1199</sup>, que las escasas fuentes de las que disponemos dejan entrever.

El viaje de la muerte, como todo viaje<sup>1200</sup>, es un recorrido real pero también mental y simbólico de descubrimiento, en el que se anula el espacio-tiempo habitual<sup>1201</sup>, y en el que la confrontación física y psicológica del viajero con la alteridad, supone la consecución de un nuevo yo, personal y social.

Partir de viaje, “signifiait symboliquement être alteré, absorbé par l’errance que est disparition<sup>1202</sup>”, desligarse de lo propio, del lugar que se ocupa en la oikouménè, y por lo tanto trasgredir el orden habitualmente establecido. Viajar es una subversión de lo acostumbrado que lleva a la metamorfosis del que viaja. El viajero, es físicamente reconocible<sup>1203</sup>, pero al finalizar su periplo, por la ausencia y las experiencias vividas ha cambiado: “devient celui qui a vécu “cela” et ne será plus

---

<sup>1196</sup> Esta idea de separación entendida como viaje que permite alcanzar un lugar nuevo es un *topos* común al mundo antiguo (Sourvinou-Inwood, 1995: 56; Bonamici, 2014: 45.); para un análisis de la idea de la muerte entre los etruscos *cf. supra* capítulo 1..

<sup>1197</sup> En última instancia sobre la concepción sacral de los etruscos, *cf.* Maggiani, 1997b: 182-184; Torelli, 2000.

<sup>1198</sup> Las representaciones del interior del más allá, son escasas en la iconografía etrusca (*cf.* Capítulo IV; Balsez, 2003: 89) Algo que si bien ocurre en la Grecia continental, que no muestra con frecuencia imágenes de los difuntos en el interior del más allá, difiere notablemente de las representaciones en otras regiones con las que la Etruria del primer helenismo tuvo un contacto fluído (Fischer-Hansen, 1993) como Apulia (Para la representación del más allá sobre la cerámica apula *cf.* Pensa, 1977).

<sup>1199</sup> *Cf. Supra* Capítulo 2. *Dii animales*

<sup>1200</sup> De opinión contraria es Gonzalves Crabioto, que señala como el viaje mítico, legendario o literario se contraponen al viaje real y efectuado por los vivos, en la medida que aquellos son fantasiosos y no responden a causas tangibles. (2003: 14-15). En nuestra opinión ambos tipos de viaje, son igual de reales en la mentalidad antigua, si bien causas y consecuencias difieren.

<sup>1201</sup> Pineau, 2009 : 73

<sup>1202</sup> Fernandez, 2001: 4 el tema del viaje en general *cf.* André; Balsez, 1993; Le Bohec, 2008.

<sup>1203</sup> También el muerto lo es, al ser representado igual que los vivos (*cf.* *Supra* capítulo II)

celui qu'il a été"<sup>1204</sup>. Aun siendo él, ya no es el mismo, ni ocupa exactamente su lugar anterior, tanto por su propia percepción de la realidad circundante, como por la visión que de él tienen los otros.

El viaje no es solo un desplazamiento espacial, sino que además de pasaje, constituye también una prueba<sup>1205</sup>; implica perderse y esforzarse en profundidades escondidas para florecer transmutado<sup>1206</sup>; como hace el héroe, cuyo itinerario es "allo stesso tempo, un percorso all'interno di un ámbito geográfico mitico e un itinerario di azioni, che porta al eroe alla realizzazione del proprio destino, fino al raggiungimento del suo telos la morte eroica"<sup>1207</sup>, puerta de su personal apoteosis<sup>1208</sup>. El espacio cargado de elementos distintivos, y especialmente el moverse en moverse a través de el, juegan por lo tanto un papel importante en la historia del héroe y en su transformación<sup>1209</sup>.

Desde esta perspectiva, adquiere valor el viaje al más allá, en el que el recorrido del difunto y sus acciones, pero también las de los vivos, llevan a la consumación del destino ultramundano del muerto. Y es que en una concepción del sacro<sup>1210</sup>, en la que ocupan lugar relevante la protección y la transgresión ritualmente regulada de los confines<sup>1211</sup>, la idea del viaje y de la transformación, están estrechamente relacionadas con el ritual, cuya repetición asegura la subsistencia del grupo en el tiempo y en el espacio<sup>1212</sup>. El viaje post-mortem, no es, en este contexto, un proceso anárquico, sino que se configura como un itinerario ordenado, formado por hitos simbólicos y geográficamente señalados, que hay que traspasar y que se organizan en torno a esa cadencia religiosa que ordena el espacio y el tiempo del tránsito, así como sus símbolos<sup>1213</sup>. Esta cadencia ritual codificada

---

<sup>1204</sup> Fernández, 2001: 4

<sup>1205</sup> Una idea que se aplica también a la muerte, y no solo en Etruria, sino también en Grecia. Para la idea de transformación y de pasaje asociada a la muerte cf. Berard, 1974.

<sup>1206</sup> Balsez, 2003:91;

<sup>1207</sup> Capomacchia, 2003: 107

<sup>1208</sup> Paradigmático resulta en este sentido Heracles, cuyo recorrido iniciático y de vencimiento de la muerte en sus tres últimos trabajos, le llevarán a la apoteosis final por el fuego y a la inmortalidad (Durand, 1994).

<sup>1209</sup> Tal y como ha estudiado para el caso griego Capomacchia, 2012: 125-126.

<sup>1210</sup> Para una visión general sobre el asunto cf. Maggiani, 1997b

<sup>1211</sup> Edlund Berry, 2006; Briquel, 2008; Bagnasco, 2008.

<sup>1212</sup> Di Fazio siguiendo a Assman, señala que esta repetición ritual es la que crea una memoria cultural del grupo, lo que en cierta medida incide en el hecho de que 2012: 154

<sup>1213</sup> La codificación del tiempo (Di Fazio, 2012: 150), pero también del espacio y de los símbolos es una manera de sumergirse en la esfera del ritual, cuya repetición rutinaria, su cadencia es considerada uno de los basic building blocks (Smith, 1982: 54) de la religión. (Kreinach, Snoek, Staurbergem 2006)

involucra al mundo de los vivos y de los muertos por igual, dado que durante los funerales y la muerte, las dos comunidades se encuentran, inmersas en un espacio y un tiempo liminales, entremezcladas, contaminándose mutuamente y resultando similares en sus devenires: Por ejemplo, al igual que en la realidad escatológica el difunto cambia y se transforma; en el mundo de los vivos, el cadáver se descompone o desaparece durante la cremación<sup>1214</sup>.

De la interconexión de ambos mundos, y de la influencia de las acciones de uno sobre el otro, surge un doble recorrido, igualmente real, en el que al itinerario escatológico que sigue el difunto le corresponda entre los vivos una trayectoria ritual paralela<sup>1215</sup>. Se establece así, una relación especular en la que, espacios y actos reales y simbólicos, permiten comprender los diferentes modos y grados de relación que se establecen con la muerte y con su devenir, en relación a una concepción sacra de múltiples expresiones, que abarca desde el espacio interior de la tumba<sup>1216</sup> a la condición liminal del difunto<sup>1217</sup>. La muerte, como experiencia transformadora<sup>1218</sup>, se concibe como hecho superable a través del ritual, de una *práxis* funeraria controlada por las élites sociales, que guían todo el proceso crítico pots-mortem<sup>1219</sup>.

Este vínculo se expresa claramente en la división tripartita<sup>1220</sup> especular que subyace tanto en la visión escatológica, como en los ritos de paso de la muerte que ponen en relación las diferentes fases de los funerales, con los tres momentos principales del viaje y que tienen por finalidad ayudar al difunto<sup>1221</sup>, reconduciendo su situación social y personal anterior, hacia una nueva. La etapa inicial, que marca el desapego de la envoltura mortal que se produce con la muerte y el principio del viaje se vincula a los ritos de separación; una etapa intermedia, señalada como el

---

<sup>1214</sup> Para un análisis de las relaciones entre mundo de los vivos y de los muertos cf. Sourvinou-Inwood, 1995: 56-57

<sup>1215</sup> Maggiani, 1997b : 184; Prayon, 2004: 45; Van Gennep, 2008: 15-16 (1ª edición 1909); Brandt, 2014b: 54. La marginación social del muerto y de los parientes supervivientes, implica la pertenencia de ambos a una esfera intermedia que está por definirse y que está perfectamente representada en los cipos de época arcaica.

<sup>1216</sup> Massa-Pairault al hablar del interior de la tumba “dei pigmei”, señala como la tumba se define como un *templum sub terra, locus effatus* (2012:50), que vincula ambos mundos, que posibilita la interacción entre ambos y que es inicio del viaje.

<sup>1217</sup> Torelli, 1997b

<sup>1218</sup> Warden, 2009: 214

<sup>1219</sup> Brandt, 2014b: 53

<sup>1220</sup> Van Gennep, 2008; Maggiani, 1997b: 184; Steiner, 2004: 296

<sup>1221</sup> Menichelli, 2014: 169.



momento en el que el difunto se libra paulatinamente de su humanidad a través del viaje y de una serie de pruebas físicas y psicológicas encuentra expresión entre los vivos en los ritos de margen o tránsito; y la llegada o el encuentro en el que se concluye la transformación y se produce la integración en el mundo del más allá, tiene su equivalente en los ritos de agregación, que purificando el mundo de los vivos<sup>1222</sup>, cierra la brecha abierta por la muerte y reordena la sociedad con la agregación del status del difunto a otro miembro del grupo.

Esta ambivalencia de espacios, tiempos y comunidades interconectadas se manifiesta también, por lo que podemos comprender, a nivel figurativo.

Primero a través de las representaciones realistas del viaje entendido como una realidad tangible, geográficamente estructurada y físicamente transitable, articulada por medio de divisores geográficos<sup>1223</sup>, naturales y contruidos, o animados, según un desarrollo lógico que resulta definitivo, pero en ningún caso caótico o dramático; dado que el difunto supera cada una de las etapas con la ayuda de *demones* que actúan como guías y al mismo tiempo como iniciadores a la nueva realidad<sup>1224</sup>.

Y segundo a través de alusiones simbólicas, por medio del nexo que une mito y ritual. El rito, entendido como teología del acto<sup>1225</sup> es fundamento de la historicidad en las sociedades itálicas, pero al mismo tiempo, al igual que en Grecia, en la Etruria de época helenística, ritual y mito están relacionados y proporcionan comprensión mutua y solidaridad<sup>1226</sup>. Puede decirse que conviven en una relación recíproca de interdependencia<sup>1227</sup>, estructuralmente vinculada al contexto socio-cultural, pero no solo por aquel proceso de selección funcionalista por el que las elites reconducían ideológicamente los aspectos potencialmente peligrosos para

---

<sup>1222</sup> En última instancia cf. Brandt, 2014b: 54

<sup>1223</sup> Divisiones geográficas que encuentran según Edlund-Berry una similitud entre aquellos hitos geográficos que separan también en la realidad las ciudades de los vivos de las necrópolis y que es necesario atravesar según se va de una a la otra, indicando que se va dejando el mundo de los vivos y adentrándose en el de la muerte (2006: 120-121).

<sup>1224</sup> Para los ritos de paso que es necesario llevar a cabo para transgredir los diferentes espacios y tiempos en Etruria cf. Van der Meer, 2001b ; Edlund-Berry, 2006; Van der Meer, 2011.

<sup>1225</sup> Prosdocimi, 1989: 487

<sup>1226</sup> Burkert, 1979: 57

<sup>1227</sup> Steurnagel, señala que esta interpretación, dado el contexto, de existir es secundaria (1998: 141) Domenici se muestra más proclive a una visión inclusiva, similar a la mantenida por nosotros (2009: 49).

ellas a través, especialmente, del ritual<sup>1228</sup>, sino también y de manera primaria por el valor arquetípico<sup>1229</sup> del mito, en sentido religioso, como revelador del sacro a nivel simbólico y como elemento codificador del rito<sup>1230</sup>.

Se puede establecer de este modo un análisis orgánico de la ideología funeraria en torno al viaje y la transformación, cuyo primer nivel de lectura<sup>1231</sup> evoca de manera homogénea la importancia del ritual<sup>1232</sup> ya desde época arcaica<sup>1233</sup>. La polaridad y la analogía de las imágenes, tanto del viaje ultramundano, como del mito y de otros símbolos, conforman un único sistema hermenéutico útil para la comprensión de los modelos psicológicos por medio de los cuales se relabora la sociedad etrusca. “Mito, figuración y ritual operan en el mismo registro de pensamiento simbólico”<sup>1234</sup> formando un conjunto expresivo y estructuralmente vinculado entre el concepto, la imagen y la acción<sup>1235</sup>.

En base a estas consideraciones, serán analizadas en las siguientes páginas los diferentes aspectos del viaje, de acuerdo a las representaciones tanto realistas como míticas o simbólicas, y en relación a su vínculo con los ritos de paso. No se pretende aquí el tratamiento exhaustivo de todas y cada uno de las iconografías existentes, que superaría con mucho las posibilidades de este trabajo, sino el

---

<sup>1228</sup> Torelli, 1997b : 110

<sup>1229</sup> Vernant, 1974.

<sup>1230</sup> Massa-Pairault, 1988: 44-46

<sup>1231</sup> Otras razones históricas o ético-morales deben ser secundarios a la hora de selección de los programas figurativos que debió hacerse prevalentemente desde una perspectiva ideológica y religiosa (Maggiani, 1985: 81). Ello no implica que nos encontremos ante niveles mutuamente excluyentes.

<sup>1232</sup> Esta homogeneidad es aludida expresamente por Weber-Lehmann como una de las características esenciales de este primer nivel de lectura, no único, pero que permite unificar desde el punto de vista significativo (en su caso) toda la temática de la pintura funeraria etrusca. (2012: 273).

<sup>1233</sup> El análisis de la Píxide della Pania muestra la combinación en diferentes registros de aspectos míticos y rituales con idéntica finalidad estructural (Menichetti, 1994: 52-53) y lo mismo sucede en la vinculación entre mitos y símbolos con el ritual en la tumba dei Tori (Brandt, 2014b) por poner solo dos ejemplos.

<sup>1234</sup> Vernant, 1999: 28

<sup>1235</sup> Un programa significativo unitario similar es visible en la cerámica campana que en palabras de Di Fazio, reproduce el imaginario de una comunidad urbana que pone en valor una serie de figuras divinas y heroicas que hacen de modelo paradigmático en un recorrido de formación que en el interior de un sistema dividido por relaciones de género y edad, transita por diferentes ritos de paso que tiene como finalidad la integración en el cuerpo cívico (2012). El hombre a partir del s. IV a.C. aparece allí connotado como guerrero, mientras que la mujer lo es como esposa y madre y por lo tanto como continuadora de la gens (Benassai, 2005: 143).

establecer una visión general que englobe las principales manifestaciones del viaje y la llegada al más allá.

## 2. El viaje escatológico realista al más allá

El imaginario etrusco de época helenística multiplica y diversifica las representaciones escatológicas realistas del viaje al más allá, obviando las representaciones reales de los diferentes momentos del ritual funerario que habían sido motivo recurrente de la época arcaica y clásica<sup>1236</sup>.

Se trata de un proceso que se inicia en el siglo V a.C.<sup>1237</sup> y que introduce un claro mensaje alegórico en las representaciones, en sincronía con lo que ocurre en ese mismo período en el mundo helénico<sup>1238</sup>, pero que no supone una escisión profunda en la mentalidad, ni en las creencias funerarias etruscas<sup>1239</sup>. Y es que los programas figurativos desde época arcaica e incluso antes, a pesar de no estar claramente estructurados de manera global u homogénea<sup>1240</sup>, demuestran el profundo sustrato etrusco de esta idea, en la que la influencia griega se suma a otras tradiciones ideológicas e iconográficas de manera desigual dependiendo de los

---

<sup>1236</sup> De ello deriva la imposibilidad de señalar la interrelación exacta entre las diferentes etapas del viaje y la secuencia ritual de los funerales que solo puede establecerse de manera genérica; primero, refiriéndose a épocas anteriores, y por lo tanto a un tipo ritual cuya secuencia y forma, no solo no se conoce en detalle, sino que pudo haber variado; y segundo en base a referencias indirectas, esencialmente de los rituales funerarios que se desarrollaban en el mundo romano o en el mundo griego, con los evidentes problemas que ello conlleva (cf. Steurnagel, 1998: 146). De hecho solo en ejemplares antiguos, como en el lado corto derecho del sarcófago del sacerdote es posible inferir en las representaciones imágenes que tengan que ver con el ritual funerario, relacionadas con un tema nuevo como el del viaje (Gilotta, 1990: 80)

<sup>1237</sup> Cuando en la tumba *dei Demoni Azzurri* (Cat P1) o en la cerámica etrusca el viaje al más allá aparece ya perfectamente articulado y estructurado, aunque no según un modelo que se corresponda a la literatura griega tardoclásica, como las ranas de Aristófanes tal y como defienden autores como Bonamici (2014: 47). Cf. *Infra*. IIIb.

<sup>1238</sup> Rendeli, 1996:12. En esta época el viaje al Hades, aparece en Grecia, dividido en diferentes etapas (Platón, *Gorgias*, 523ss; Aristof., *Las ranas*, 180-208), frente a la anterior visión homérica, mucho más condensada, y no explícitamente definida (Sourvinou-Inwood, 1995: 304). Para las representaciones del más allá en Ática cf. Felten, 1975.

<sup>1239</sup> Steurnagel 1998: 147; en última instancia sobre el viaje al más allá en Etruria cf. Steiner, 2004.

<sup>1240</sup> D'Agostino, 1991: 232-235; al contrario de lo que señala Bonamici, que defiende la profunda diferencia entre el mundo etrusco y heleno en este particular. En Grecia, además de las catábasis heroicas no se conocen representaciones realistas del viaje al más allá de personas comunes anteriores a mediados del siglo V a.C., cuando además las representaciones focalizan la atención sobre determinados momentos como la despedida y la barca de Caronte (2014: 45). Una selección de determinados momentos que también se produce, desde nuestro punto de vista en el caso etrusco, donde se prioriza el momento del viaje y del encuentro.

motivos<sup>1241</sup>. Así, en época villanoviana los modelos de carros o barcos depositados en las tumbas, pudieron referirse ya a la noción de desplazamiento necesario para alcanzar el allende<sup>1242</sup>, al igual que referencias al viaje podrían encontrarse en representaciones sobre diferentes cílicas de bucchero<sup>1243</sup>, en la tumba Campana de Veyes<sup>1244</sup> o en la tumba “della nave” I de Cerveteri en el siglo VII a.C.<sup>1245</sup>, en la tumba “dei Giocolieri”<sup>1246</sup>, “del Barone”<sup>1247</sup>, o “dei Tori”<sup>1248</sup> de Tarquinia<sup>1249</sup> en el siglo VI a.C., en la cerámica del siglo VI a.C.<sup>1250</sup>, o en las estelas felsinas del siglo V a.C. En todos ellos, sin solución de continuidad, pueden encontrarse rasgos que encontramos en época helenística, como ha puesto por ejemplo de manifiesto Krauskopf para el caso de los demonios funerarios<sup>1251</sup>. En consecuencia, carecerían de base las teorías acerca de una manifestación tardía de las creencias en torno al viaje y al mundo ultramundano, que estarían precedidas por una creencia en la supervivencia del muerto en la sepultura<sup>1252</sup>. Es cierto, de todos modos, que la idea de una supervivencia *post mortem* del difunto en un espacio ultramundano diferente al de la sepultura, no es necesariamente contraria a la idea de una estancia del mismo en la tumba<sup>1253</sup>. Sin embargo una correlación clara entre las supuestas y vagas referencias a la arquitectura doméstica en la estructura y planimetría de la

---

<sup>1241</sup> Ucchino, 2009: 195.

<sup>1242</sup> Colonna, 2014: 27

<sup>1243</sup> Maggiani; Paolucci, 2005: 8.

<sup>1244</sup> Banti, 1970; Menichetti, 1998: 30

<sup>1245</sup> Holloway, 2006: 146

<sup>1246</sup> Roncalli, 2006

<sup>1247</sup> Colonna, 1996

<sup>1248</sup> Para las representaciones más antiguas de viaje al más allá cf. Torelli, 1997.

<sup>1249</sup> Bonamici, 2014: 45-46

<sup>1250</sup> Spivey, 1988: 17; Bonamici, 2014: 46

<sup>1251</sup> 1987; pero que es visible en todos los ejemplos arriba señalados, como la aparición del viaje a caballo en la tumba Campana, o la necesidad de asistencia del difunto con la aparición de los sicopompos en esa misma tumba. También existen elementos de continuidad temática entre las pinturas de la fase más antigua y las de la época tardo-clásica y helenística (2007: 60), lo que podría indicar la posibilidad de retrotraer hasta época arcaica las visiones escatológicas y el fundamento sobre la que evolucionan las que encontramos en época helenística (y también de los programas figurativos que las representan)

<sup>1252</sup> Staccioli presume que la creencia en una ultratumba de tipo griego llega a Etruria en época tardo-clásica, siendo anterior la creencia de la supervivencia del muerto en la sepultura. (1980: 10); Una idea que a grandes rasgos es defendida por algunos autores hasta el presente (cf. Holloway, 2006: 143-146). En una línea similar se expresa Blázquez, al considerar que los etruscos no creían en la ultratumba, salvo en el caso de Felsina, hasta el s. IV a.C. (1957: 63, n. 33) La representación según modelos helenos del viaje y la ultratumba a partir de esa época, no excluye sin embargo la existencia anterior de esas creencias.

<sup>1253</sup> La ambigua definición de la ubicación ultramundana como un espacio lejano y cercano, umbro y soleado, subterráneo o no (cf. Supra capítulo I) apoya esta teoría.

tumba o entre la presencia del ajuar funerario real o imaginario<sup>1254</sup>, y esa creencia no puede ser hoy sostenida y ha de ser considerada, en todo caso, muy reduccionista<sup>1255</sup>.

El viaje, por lo que podemos deducir de la iconografía<sup>1256</sup> está perfectamente configurado en la segunda mitad del siglo IV a.C.<sup>1257</sup> y se articula entorno a dos grandes hitos, el umbral de partida y el de llegada<sup>1258</sup>, que marcan los tres grandes momentos representados en la iconografía: La partida y la despedida del muerto, el desplazamiento propiamente dicho y, la llegada e integración en la comunidad de difuntos y en el más allá<sup>1259</sup>. Estos tres momentos, conforman tres espacios, caracterizados por una condición liminal que se hace más extrema conforme el difunto se va acercando a su meta. A connotarlos como tal convergen en el imaginario y en las representaciones etruscas una serie de elementos relacionados semánticamente con el más allá<sup>1260</sup>, como por ejemplo las ondas marinas, los seres fantásticos o monstruosos y los demonios que señalan este lugar como ajeno a la normalidad del mundo de los vivos. Un lugar donde las esencias se entremezclan; en el que los vivos participan a través de los rituales que garantizan un feliz tránsito al difunto; y al que los muertos salen para recibir al nuevo finado. Paradójicamente, la trasgresión espacio-temporal que supone el viaje, se desarrolla en un lugar que al

---

<sup>1254</sup> Pfiffig en una solución de compromiso, consideraba que las representaciones como de la tumba dei Rilievi di Cerveteri estaban dotadas de un carácter simbólico demostraría una creencia sobre la existencia de una doble esencia que sobrevive al hombre tras la muerte y que se reparte entre la tumba y el más allá (1975: 162-167). Una teoría que Krauskopf critica y considera difícil de mantener (2006: 72-73) y en cuya elaboración parecen haber influido creencias egipcias similares.

<sup>1255</sup> Cf. Staccioli, 1980: 7-8; Becker, 2005: 27; Cerasuolo, 2014: 187 ; Colonna, 2014: 28; Menichelli. 2014:

168

<sup>1256</sup> No puede excluirse que existiesen también, fuentes escritas que describiesen, de igual modo, el itinerario ultramundano, aunque es improbable que cada una de las etapas del mismo, su geografía y sus habitantes, estuviesen detalladamente descritos en los Libri Acheruntici.. Frente a esta idea defendida por Jannot (2005:34) o Janson (2010: 16), los libri acheruntici contendrían, más bien, un compendio estructurado de normas y ritos para garantizar el tránsito y la transformación del difunto, y el correcto desarrollo de los rituales. En el sentido señalado por Von Vacano de como enterrar a los muertos y realizar los funerales y sus ritos (1960: 41-42). Otra cuestión, es la existencia de otro tipo de literatura entre los etruscos, que como en el caso griego, contuviese referencias a catabasis heroicas o descripciones del más allá de otro tipo. (cf. Supra capítulo I)

<sup>1257</sup> En última instancia Steiner, 2004. Cf. Infra. III.a, III.b, III.c

<sup>1258</sup> Para las diferentes versiones sobre el umbral o umbrales del más allá esenciales son: Bonamici, 2004; 2005; 2006; 2014; Harari, 1988; Krauskopf, 1987; Roncalli, 1990; 1997; 2001, 2014.

<sup>1259</sup> Difícil resulta secundar la separación a partir del siglo V a.C. entre una etapa exterior y otra interior al más allá como señala Bonamici, demasiado influida por las fuentes helenas (2006; 2014: 48), y dado que las representaciones del interior, aún en su escasez, muestran escenas de banquete y nada hay en las escenas del viaje, que permita localizarlas en un espacio posterior al ingreso en el más allá.

<sup>1260</sup> Cf. Capítulo I

no estar regido por las normas comunes a la vida, es también un lugar fuera del espacio y del tiempo y al que se puede llegar tanto por vía acuática, como terrestre.

Su pertenencia a un espacio liminal de transgresión, extraño a las normas de la vida y habitado por seres insólitos, no es sinónimo de una concepción peligrosa del viaje. De hecho no existe ninguna representación que muestre objetivamente los peligros del recorrido hacia el allende, y no solo por el hecho de que se represente en la iconografía el traspaso ideal<sup>1261</sup>. Primero porque las propias representaciones de lucha contra animales fantásticos y otros seres, han de ser interpretadas desde el punto de vista alusivo y no como verdaderos combates que tienen lugar durante el viaje<sup>1262</sup> ; y segundo porque el hecho de identificar el aspecto horrible de los demonios con determinadas emociones y amenazas deriva de la subjetividad contemporánea, que connota ciertos rasgos con lo monstruoso, lo aterrador, y que seguramente no fueron percibidos de igual forma por los etruscos. No al menos de forma más inquietante que con la que eran percibidas otras manifestaciones divinas o del mundo sobrenatural. Lo monstruoso en el mundo antiguo era manifestación de lo divino, turbador en cuanto suponía la relación entre dos mundos diferentes, en el que el humano era el más frágil, pero que no ha de ser entendidos necesariamente desde una óptica negativa. Se trata de un proceso inverso al realizado por Weege<sup>1263</sup> cuando señalaba que la iconografía demonológica cristiana, sobre todo la toscana medieval, era heredera directa de la etrusca. Una afirmación que no tenía en cuenta más que rasgos particulares, sin percatarse que formas de expresión comunes para referirse a lo monstruoso habían sido utilizadas por los artífices medievales para figurar a los demonios y por los etruscos para representar a sus demonios pero sin que ello significase una correlación directa entre estos y aquellos<sup>1264</sup>. En el caso de las emociones, la proyección de una tradición judeo-cristiana que identifica determinado aspecto con el mal ha sido proyectada por una parte de la historiografía hasta época etrusca, sin que ello sea verdaderamente perceptible en la iconografía.

---

<sup>1261</sup> Como afirma Krauskopf, que piensa que ello no es óbice para creer en los peligros que acechan al difunto (2006: 68-69). Una idea también defendida por Pizzirani, 2014: 72.

<sup>1262</sup> Tal y como Bonamici interpreta, por ejemplo, las representaciones sobre un stamnos falisco de Villa Giulia, haciéndolas extensibles a todo el imaginario ultramundano (2006:525)

<sup>1263</sup> 1921

<sup>1264</sup> Algo que ya puso de manifiesto Blanck (1995: 245).

Evidentemente el peligro está implícito en cualquier viaje y en cualquier transformación, pero en este caso tal y como prueban los demonios “guía” y los rituales pienso que en todo caso debería leerse, más bien, en el sentido de una preocupación por una idea de debilitamiento tras la muerte que impidiera alcanzar la meta o conllevara el extraviarse durante el viaje, lo que no posibilitaría la transición y dejaría al muerto en un espacio liminal que le haría además apto para comunicarse e interferir con los vivos, unos vivos que se aprestan a despedirse de los muertos y en asegurar el feliz tránsito cuyas etapas analizaremos a continuación. Esto explicaría la necesidad de contar con un guía o un acompañante demoníaco, como la iconografía prueba que sucedía en el mundo etrusco.

#### **a. El inicio del viaje ultramundano. La muerte y la separación**

La muerte física abre la puerta del recorrido iniciático de transformación, que todo difunto debe encarar. No sabemos, sin embargo si este viaje comenzaba en el instante mismo del último<sup>1265</sup>, y si la parte del hombre que a este sobrevivía, se separaba del cuerpo también en ese momento<sup>1266</sup>, o si diferentes tiempos distinguen cada uno de estos pasos.

En todo caso, el comienzo del viaje ultramundano, sella el inicio del proceso de segregación y desaparición del muerto, sancionando la ruptura simbólica de los lazos jurídicos, políticos y sociales, por él establecidos con la comunidad. El viaje es un proceso gradual y a su inicio, el muerto se encuentra en un status de indefinición, que conlleva su momentánea desaparición<sup>1267</sup>, y que solo concluirá al término del recorrido escatológico, con su inclusión definitiva en la comunidad de difuntos y su metamorfosis, cuando el muerto deja de poseer cualquier resquicio de vida y se

---

<sup>1265</sup> Krauskopf señala que el viaje se inicia junto con los ritos celebrados en el enterramiento (2006: 67)

<sup>1266</sup> Tal y como sucedía en Grecia, donde desde Homero, el hálito vital se desprendía en el momento de la muerte por la boca o por alguna herida y volaba hacia el Hades, descendiendo a las sombras subterráneas o hundiéndose en las entrañas de la tierra (Hom. *Il.*, XI 263; XVI 856-858; XXII 362-364; Hom., *Od.*, XXIV 5-15); en última instancia cf. Rhode, 1948: 8-11. Massa Pairault, cree ver, quizás de manera excesiva, en el beso entre dos figuras en la pared derecha de la tumba “degli Hescanas” una prueba de esta misma creencia, pero en sentido inverso. En la imagen al nuevo difunto le sería devuelto el hálito vital a través del mismo beso que lo capturo en el último momento. (1983: 36-37)

<sup>1267</sup> Su status indefinido hace que su figura se desvanezca durante el viaje, se oculte porque no cuenta para vivos, ni para muertos hasta que su llegada al mundo de los muertos vuelva a dotarlo de una identidad personal y social.

convierte por pleno derecho en un difunto completo; y paralelamente en el mundo de los vivos con el fin de los rituales marcado por el enterramiento propiamente dicho y la desaparición del cadáver. Con anterioridad y durante todo el viaje, el difunto no está ya vivo, pero tampoco está del todo muerto, lo que abre además la posibilidad de que interfiera en los asuntos de este mundo<sup>1268</sup>. La idea de la muerte gradual<sup>1269</sup> que imagina al difunto muriendo de manera progresiva, a la par que se transforma conforme va adentrándose en el más allá, o dirigiéndose a la tumba, está presente en los rituales funerarios del mundo antiguo<sup>1270</sup>, diseñados para interactuar con ese momento y posibilitar la muerte definitiva del muerto. Una percepción del cadáver reciente, como no definitivamente muerto es perceptible, claramente durante las *novendiale* romanas, los nueve días de luto en los que el cadáver era públicamente expuesto<sup>1271</sup> y en los que aún se comunicaba con este mundo que no había del todo abandonado. Evidentemente no puede establecerse relación directa entre estas ideas y las etruscas<sup>1272</sup>, pero es cierto que determinados aspectos, podrían indicar que una idea similar existió también en la mentalidad etrusca: la iconografía etrusca de época tardo-clásica y helenística<sup>1273</sup>, por ejemplo, muestra una clara diferenciación en el aspecto visual del muerto, en relación a las diferentes escenas y vinculada al cambio de status que se produce tras el viaje, lo que indica un proceso gradual de cambio en la esencia del difunto que solo se completa al final del itinerario; así mismo, ideas como la contaminación extendida por la muerte que difumina las barreras de los diferentes espacios, y posibilita la comunicación entre muertos y vivos, no son ajenas al mundo etrusco desde, al menos, la época arcaica<sup>1274</sup>, como demuestran las representaciones de difuntos

---

<sup>1268</sup> Sobre la posibilidad de que los muertos interactúen con los vivos cf. Supra capítulo II.

<sup>1269</sup> Ucchino, 2009: 196.

<sup>1270</sup> La expresión “lebende Leiche” o “lebende Leichnam” fue utilizada por primera vez en este contexto por Neckel (1913). Ranke defiende que es un recurso psicológico del hombre ante la muerte universalmente difundido (1951:21). En el caso etrusco Torelli defiende que en el momento de la tumulación el difunto no está realmente muerto, sino que ocupa un espacio liminal, dado que está y no está en este mundo (1997: 131). En última instancia cf. De Martino, 2008 : 206

<sup>1271</sup> Tacito, *Annales*, 6, 5, 1

<sup>1272</sup> Torelli apunta a los ejemplos transmitidos por Suetonio o Herodiano sobre los funerales imperiales, aunque muestra también cautela al asimilarlos a las ideas etruscas (1997: 126-134)

<sup>1273</sup> Cf. Supra Capítulo II

<sup>1274</sup> Sobre la contaminación y la ruptura de los límites entre los espacios como consecuencia de la muerte cf. *ThesCRA*, III sv. 3a. *Purification*



tomando parte en las ceremonias fúnebres reales o míticas<sup>1275</sup>; y presuponen la participación de los difuntos de una esencia que si bien no es del todo humana y carnal, si está aún relacionada con el mundo de los vivos.

El inicio de este viaje, entendido en su doble realidad, de recorrido escatológico hacia el más allá del difunto, y de itinerario ritual hacia la tumba de su cadáver, viene marcado por una serie de hitos espaciales y gestuales estructuralmente vinculados<sup>1276</sup> y perfectamente codificados que resultan sin embargo difícilmente perceptibles en el registro arqueológico<sup>1277</sup>, y de los que por lo tanto las representaciones iconográficas<sup>1278</sup> son fuente principal de conocimiento.

Las representaciones del ritual funerario real, comunes en época arcaica<sup>1279</sup> y clásica, son extremadamente raras en la iconografía de época helenística<sup>1280</sup>, lo que incide en la dificultad de extrapolar directamente las características del ritual arcaico y clásico a la época helenística. De aquellas imágenes, se infiere que la primera parte de los funerales etruscos tenían como centro la *prothesis*<sup>1281</sup> o exposición del cadáver, alrededor del cual se desarrollaban una serie de actos regulados como lamentaciones, cantos o danzas<sup>1282</sup>, cuya función era mostrar por última vez y despedir al muerto en su apariencia física y carnal antes de que este iniciase su camino hacia la sepultura y la desaparición, pero también reestructurar el orden social y espacial que se había visto alterado con la muerte, a través de una

---

<sup>1275</sup> En la tumba “dei Giocolieri”, el difunto asiste a los juegos fúnebres celebrados en su honor. (cf. Torelli, 1997; Roncalli, 2003).

<sup>1276</sup> Cf. Infra IIIc. Torelli, 1997.

<sup>1277</sup> Se trata de un proceso ritual que apenas deja restos a nivel arqueológico. Los numerosos ungüentarios o estrígilos que normalmente se vinculan a este momento, pudieron tener también otro sentido simbólico dentro de la tumba, como el ser referencia a la cosmesis divina que prefigura la transformación cf. Bonghi Jovino, 2006; Van der Meer, 2011.

<sup>1278</sup> Este doble recorrido es ya visible en la tumba dei Pigmei con la pared izquierda representando el viaje escatológico al más allá y la pared derecha un recorrido ritual y profiláctico; convergiendo ambas en la pared del fondo donde se desarrolla la escena del banquete (Harari, 2005: 88)

<sup>1279</sup> Para este tema representado en las tumbas tarquinienses cf. Torelli, 1997; para los relieves funerarios cf. Jannot, 1984.

<sup>1280</sup> Tampoco en los vasos atenienses se puede trazar para el siglo IV a.C. la iconografía del ritual funerario, lo que no puede explicarse únicamente por el declinar de la producción (Shapiro, 1991: 656). Sclafani piensa que en algunos casos, como en Chiusi, pueda ser por la existencia de leyes suntuarias, (2010a: 158), pero es este un razonamiento no extrapolable a todas las ciudades, y que no explicaría porque solo se limita la representación de escenas de carácter ritual

<sup>1281</sup> Para un análisis pormenorizado del rito de la *prothesis*, sus partes y significado, así como para las representaciones en ámbito griego y etrusco cf. Brigger; Giovanni, 2004.; también sobre la *prothesis* en época arcaica Taylor, 2011.

<sup>1282</sup> Jannot, 1984:378-380.

serie de actos revitalizadores, purificadores y apotropaicos. Una única urna de Volterra datada en el s. II a.C.<sup>1283</sup>, podría hacer referencia a algunos aspectos de la *prothesis* en época helenística a través de una gestulización codificada del dolor y la intervención de unos personajes que retoman parcialmente la iconografía arcaica<sup>1284</sup> de este tipo de escenas, y que demostrarían su continuidad. Un segundo ejemplo sobre otra urna<sup>1285</sup>, también de finales del siglo II a.c., podría referirse igualmente a algún aspecto de este primer momento, en el que la sujeción de la cabeza del difunto, entre las manos de un segundo personaje, podría leerse como uno de los gestos que dan comienzo al luto<sup>1286</sup>. La aparición de demonios entorno a la escena principal, en este caso, dificulta notablemente la interpretación, pero podría al mismo tiempo ser una muestra de la estrecha vinculación entre el ritual real y la realidad escatológica, dado que como ahora veremos ciertos demonios señalan el inicio del recorrido ultramundano. La razón de la ausencia de imágenes del ritual funerario se debe, esencialmente, al hecho que las representaciones realistas de los ritos, son remplazadas en época helenística, por representaciones simbólicas y míticas<sup>1287</sup>. Se trata de un proceso de sustitución paralelo a la aparición y desarrollo de las imágenes cada vez más claras del muerto interactuando en la realidad escatológica y que por lo tanto podrían aludir también, sino a una incompatibilidad, si a una mútua exclusión de ambos tipos de escenas, que representan aspectos paralelos en realidades diferentes.

Las representaciones del inicio del viaje en la realidad escatológica son también problemáticas. Una serie de imágenes y de esquemas compositivos,

---

<sup>1283</sup> Cat U34. El mal estado de conservación de la urna, con la pérdida de un fragmento importante en la parte superior, coincidente con el puesto que debía ocupar el cadáver sobre la kliné resulta un impedimento importante para aseverar con certeza absoluta que se trata de una representación de *prothesis*. Lo mismo sucede con los personajes a la izquierda de la escena, que podrían ser parte del grupo que aborda el lamento fúnebre.

<sup>1284</sup> Los brazos levantados y las manos en la cabeza, son tradicionales gestos de dolor en la imaginería ática (Neumann, 1961; Pedrina, 2001), que serán tomados como modelos en las representaciones arcaicas de *prothesis*, por ejemplo en los relieves funerarios de Chiusi (Jannot, 1984; Taylor, 2014), pero con importantes variaciones en los roles de género, en el sentido de la polución, o como en este ejemplo por la inclusión de niños que demostrarían la participación de todo tipo de edades en los rituales.

<sup>1285</sup> Firenze. Museo arqueológico 426

<sup>1286</sup> Una gestualidad que recuerda a la *phile kephale* de Patroclo (Hom. II. XVIII, 14) o al gesto con el que Andromaca comienza el luto (Hom. II, XXIV, 710 ss.) y que aparece en numerosas escenas de *prothesis* (Pedrina 2001)

<sup>1287</sup> Cf. Infra capítulo IIIc

convenientemente particularizados y agrupados por Steiner<sup>1288</sup>, y que representan escenas en las que el difunto y otros personajes interactúan en diferentes modos, en presencia o no de demonios funerarios, han sido objeto de una larga controversia a raíz de su interpretación como figuración de despedidas o de encuentros y puesta de manifiesto en las diferentes denominaciones con las que se han individualizado las imágenes <sup>1289</sup>. La polémica interpretativa, pese a los muchos esfuerzos, no parece aún haber encontrado un consenso generalizado. Su identificación y consiguiente vinculación a uno u otro momento del viaje es sin embargo crucial para trazar una visión completa del trayecto ultramundano y la evolución de las representaciones del mismo. De un análisis global de las escenas que atiende a sus elementos significantes, pero sobre todo a su contexto y a su relación con el resto de las figuraciones funerarias, resulta que las imágenes evocativas de la despedida y de la partida son poco numerosas en la Etruria de época helenística, mientras que las imágenes, que aluden al viaje y a su final son mayoritarias<sup>1290</sup>, sin que pueda establecerse ningún cambio, ni evolución significativa en esta prevalencia, por razones cronológicas<sup>1291</sup>. La razón debe encontrarse más bien en la importancia del tránsito y de la transformación a la que éste conduce, a nivel ideológico y ritual, que hace que se prioricen en las representaciones los momentos del viaje, la llegada al más allá y el encuentro.

No es probable, aludiendo al carácter sinóptico de las representaciones, que, de manera generalizada, se considerasen implícitos en estas imágenes, el momento de la despedida y del encuentro, dado que los distintos elementos debían permitir, dentro de una estructura ideológica consensuada y socialmente sancionada, una lectura clara e inequívoca de lo representado, y por lo tanto esta ambigüedad debe más a la incapacidad de leer adecuadamente los símbolos, que a una realidad objetivamente demostrable. Es obvio, no obstante, que la idea subyace,

---

<sup>1288</sup> La autora ha estudiado y catalogado un gran número de escenas, convincentemente agrupadas, que ella identifica, erróneamente a nuestro parecer, como despedidas. (2001:120-150).

<sup>1289</sup> Las dos tendencias en Steiner 2004 (Interpretadas como despedidas) y Serra Ridgway, 2000 (Interpretadas como encuentros)

<sup>1290</sup> De hecho en la mayoría de los soportes que representan escenas de la realidad escatológica ultramundana, cuando más de un momento del viaje es representado, suelen combinarse final del viaje y encuentro.

<sup>1291</sup> En contra de la evolución que señala Steurnagel, para quien tránsito y encuentro son mayoritarios en los siglos IV-III a.C. y separación y tránsito lo son en un momento posterior (1998: 147)

mentalmente y sin voluntad de ser representada, dado que todo viaje supone una separación y una ruptura del orden anterior y por lo tanto la carga significativa de la imagen pertenece a un discurso funerario en el que se entremezclan, o sobreentienden todas esas ideas a nivel exclusivamente genérico. Bajo esta perspectiva, toda idea de viaje lleva implícita una partida, un traslado espacio-temporal y una llegada, que obviamente deben sobreentenderse ante cada una de las escenas, dado que conocemos el principio y el final del viaje; sin embargo eso no afecta al significado claro e inequívoco de las representaciones.

Dos aspectos importantes serán tenidos en cuenta a continuación, en relación al inicio del viaje. En primer lugar, las referencias al primer umbral, punto de partida del tránsito escatológico, que son numerosas tanto a nivel iconográfico, como real, pero que no suelen estar asociadas a escenas de despedida o de partida. En segundo lugar, un grupo de escenas, que recurrentemente han sido interpretadas como tales, pero que presentan numerosos problemas para tal identificación.

### **Las referencias iconográficas y reales al primer umbral.**

Todo recorrido tiene un inicio, y el viaje al más allá, figurado como un desplazamiento tan real como cualquier otro, aunque bajo unas circunstancias y condicionamientos especiales, no es una excepción. Si la muerte del cuerpo, marca el inicio del tránsito en este mundo, en el imaginario relativo al más allá, diferentes elementos ambientales, contruidos y naturales, pero también animados sirven para delimitar, juntos o separados, **el primer umbral**<sup>1292</sup> del itinerario, el punto de comunicación entre dos realidades separadas, pero complementarias. Se trata de un límite real, pero cuya existencia física es menos importante que su consideración mental como límite, y de ahí que sea menos importante el elemento que lo marque y defina que su propia existencia<sup>1293</sup>.

**La tumba**, entendida como espacio real, pero también imaginado en las representaciones iconográficas, es área fronteriza, que por su liminalidad

---

<sup>1292</sup> El sentido religioso del límite en Etruria, como en Grecia y Roma (Lambrechts, 1970: 85-88), y su inviolabilidad parecen aplicarse al mundo ífero.

<sup>1293</sup> « The importance of a boundary lies in its very existence and not in the way it is marked concretely through walls or boundary stones. Likewise, the sacred activities which took place within the area defined by such a boundary were determined by the location and prescribed rituals rather than by the presence of buildings and monuments » cf. Edlund, 1987.

inmanente, señala de manera clara, este primer umbral del viaje. Es un lugar ambivalente, de simbolismos plurales, que no pertenece plenamente a ninguno de los dos mundos<sup>1294</sup>; y en el que el difunto “c’è e non c’è: c’è come interlocutore del rito che ne perpetua la presenza nel contesto parentale e sociale, ma non c’è perché gia migrante”<sup>1295</sup>. Esta condición intermedia, la convierten en punto privilegiado de contacto, pero también y dado que es frontera infranqueable para los vivos, en espacio de separación definitiva<sup>1296</sup>.

La iconografía de época helenística refuerza la representación de la sepultura como espacio de comunicación y separación. Durante los siglos IV-III a.C. las imágenes se inspiran principalmente en las grandes sepulturas aristocráticas de los siglos VI - V a.C.<sup>1297</sup>, y muestran una clara influencia de ejemplos reales de las necrópolis de Norchia, San Giuliano o Castel d'Asso<sup>1298</sup>; pero también se encuentran otros tipos de cipos y monumentos funerarios más o menos complejos, que se harán habituales en los siglos II - I a.C. sobre las representaciones de las urnas y que sustituirán la representación realista de la tumba, por el monumento que servía para señalarla. Las diferencias se deben a una plasmación de tipos, fácilmente reconocibles en las diferentes áreas geográficas, para aludir de manera clara e inmediata a la idea del primer umbral<sup>1299</sup>. Así en el sarcófago de Torre San Severo (ca. 300 a.C.)<sup>1300</sup>, tanto la sombra de Patroclo en la cara A, como la de Aquiles en la cara B están físicamente vinculados a su sepultura, espacio de interrelación entre ambos mundos y de la que deberán partir para ingresar efectivamente en el mundo

---

<sup>1294</sup> Pertenece a la esfera de la muerte y de la ultratumba, pero al mismo tiempo se sitúa en el mundo de los vivos, del que también forma parte (Krauskopf, 2006: 75)

<sup>1295</sup> Roncalli, 2014: 56

<sup>1296</sup> Torelli, señala además como esta idea liminal de la tumba, como espacio desde el que se inicia el viaje, es coherente con las prácticas funerarias arcaicas en Roma (1997: 131). De hecho se trata de una idea, que va a encontrar además un largo recorrido histórico. Es en una tumba, por ejemplo, donde el Orlando furioso de Ariosto (XII, 188ss) o el Paraíso Perdido de Milton, sitúan curiosamente la entrada del Infierno cristiano. Tumbas en las que Jannot, sin una prueba fehaciente quiere ver una tumba etrusca (2000).

<sup>1297</sup> Una relación conceptual con las imágenes de falsas puertas en la pintura arcaica de Tarquinia, sobre la que luego volveremos, puede también establecerse, sin que exista ninguna contradicción por el hecho de que aquellas se representen sobre las paredes, en el interior de las tumbas, puesto que en ambos casos se hace alusión un mismo lugar de contacto, visto desde el exterior o representado en el punto exacto en su interior, pero en ambos casos metáfora del umbral que se abre al espacio liminal del viaje.

<sup>1298</sup> Jannot, 2005 : 51, n. 36.

<sup>1299</sup> En ocasiones, algunas representaciones de tumbas, por su relación metafórica con el inicio del viaje y de la muerte, podrían hacer alusión de manera metonímica a la idea de la muerte y servir para connotar en sentido funerario las imágenes. Solo así cobraría sentido por ejemplo la representación de señalizadores tumbales en escenas que claramente tienen lugar en el interior de un edificio.

<sup>1300</sup> Cat S54

de los muertos, una vez concluidos los sacrificios pertinentes<sup>1301</sup>. Además, en el caso de Patroclo, la representación en dos planos de la figuración, presentando el mundo de los vivos delante y el de los muertos detrás reafirma la consideración como primer umbral de la sepultura a través de su oposición a las figuras de Aita y Perséfone, situadas en la parte trasera izquierda y separadas del propio Patroclo por un *gorgoneion*, que simboliza el último umbral que da acceso al interior de la comunidad de difuntos. Y la misma noción de espacio intermedio subyace en la forma de tumba que adquiere el *ara Guglielmi*<sup>1302</sup>, en cuya cara principal se representa al difunto en plena figura, delante de la tumba, dispuesto a recibir las libaciones o los sacrificios.

E igualmente en una urna cineraria de Volterra<sup>1303</sup>, una tumba sobre la que se levantan tres cipos separa a Eteocles y Polinices en su duelo fratricida, como símbolo de la muerte y del umbral que están a punto de atravesar. Una vinculación entre tumba, umbral y altar que se da en otras representaciones no es tampoco excluible en esta representación<sup>1304</sup>. La sangre vertida en el combate abrirá las puertas de la tumba, del último umbral que van a traspasar los dos hermanos.

El carácter liminal, así como las nociones de la sepultura como primer umbral y punto de inicio del viaje, no solo son válidos de manera metafórica para las representaciones de monumentos funerarios, sino que se extienden también a la tumba como lugar real.

Entrar en la tumba es ingresar en un *locus medius*<sup>1305</sup> que a través de su estructura real, pero también de la reformulación y reorganización simbólica de su espacio interior, por medio de la valoración conjunta de los elementos

---

<sup>1301</sup> Hom. *Il.* XIII

<sup>1302</sup> Jannot, 2005: 51-52.

<sup>1303</sup> CUE I, 237

<sup>1304</sup> El altar, la tumba, las rocas son elementos divisorios y significantes similares (Gilotta, 2010: 107). E incluso otros elementos como los *thimateria* podrían tener un significado similar.

<sup>1305</sup> Torelli, 1997: 143. Para las tumbas arcaicas: cf. Rouveret, 2001.

arquitectónicos<sup>1306</sup>, la decoración pictórica<sup>1307</sup> y la colocación de las propias deposiciones<sup>1308</sup>, se abre al espacio liminal del viaje ultramundano. De manera física adentrarse en la tumba es internarse, en un proceso gradual en los dominios de la muerte<sup>1309</sup>; al mismo tiempo que los otros elementos de la tumba, sirven para configurar el interior de la sepultura en un espacio consagrada<sup>1310</sup>, ajeno al mundo de los vivos. La decoración pictórica de numerosas tumbas helenísticas, como la “della Quadriga Infernale”<sup>1311</sup> de Sarteano, incide en esta diferenciación con una decoración que en el espacio más cercano a la entrada reproduce imágenes alusivas al primer umbral del más allá, como punto de contacto entre vivos y muertos; dedica un tramo intermedio al espacio liminal extremo en donde se produce el viaje; y finalmente representa el interior del más allá en la parte más profunda de la tumba. La entrada a la tumba, lugar intermedio entre dos realidades, adquiere así importancia, como pasaje y frontera entre el exterior y el interior, entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos<sup>1312</sup>, entre lo sacro y lo profano.

Esta relación conceptual, entre la tumba y el umbral, no se circunscribe a época helenística, sino que está presente de manera similar ya en finales del siglo VII a.C. en la tumba *delle statue* de Cerveteri, donde el decrecer de la bóveda y el rebaje de la altura del suelo refuerzan el sentido de adentrarse cada vez más en el espacio del más allá, para quien procede del exterior.<sup>1313</sup>; o en la tumba *Campana*, donde la decoración de la pared que da acceso a la cámara del fondo y en la que se

---

<sup>1306</sup> Un proceso similar es visible en las tumbas campanas en época helenística donde los elementos arquitectónicos reales o imaginarios articulan a nivel simbólico el espacio tumbal. Para Benissari esta articulación, perfectamente válida también en el mundo etrusco de época helenística, recrea diferentes dimensiones de manera alusiva y la tumba se convierte en el lugar mágico en el que las dos realidades y el tránsito son experimentables, y en la que el difunto se encuentra representado en su gloria culminada. (2005: 146-148)

<sup>1307</sup> Roncalli, 1990; Torelli, 1997; Roncalli, 1997b; 2003.

<sup>1308</sup> En época clásica y arcaica los enterramientos suelen efectuarse en la zona más profunda de la tumba, dejando la parte de la entrada como lugar de contacto entre vivos y muertos (Roncalli, 2003: 56). En época helenística, las excepciones a esta norma son obvias en las tumbas familiares de múltiples deposiciones, pero en algunos casos, como en las tumbas de dos niveles (Haumesser, 2005) o en la tumba François, donde los lugares de enterramiento son tapiados podrían aludir a una concepción diferenciada similar.

<sup>1309</sup> De hecho este proceso de adentrarse en la tumba es entendido por Lubtchansky como una forma de simular el viaje al más allá, en el que la puerta equivale a la separación, la mitad de la tumba al alejamiento y el fondo a una nueva realidad en la que el difunto se integra (2014: 246).

<sup>1310</sup> En el sentido de *templum sub-terrae* que describe Rouveret (1988)

<sup>1311</sup> Cat P11

<sup>1312</sup> Roncalli, 1997b: 43

<sup>1313</sup> Menichetti, 1994: 24

encontraban los restos del difunto, es posible alusión al viaje al más allá y establece una clara división espacial en función del tránsito por la puerta y el ingreso en la esfera de la muerte.

Esta misma división se reafirma en época arcaica y clásica, dentro de una organización mental y simbólica del espacio tumbal en clave ritual, como espacio intermedio<sup>1314</sup>. Así en las tumbas de Tarquinia donde las escenas de banquete, sean estas figuradas en el más allá o sconcebidas como conclusión del ritual funerario, se representan en la pared de fondo, y los juegos tradicionales, o escenas del *komos dionisiaco*, asimilables ambas al momento del tránsito se representan en las paredes de entrada y laterales de la tumba. La tumba se convierte así en lugar en el que se detiene momentáneamente el muerto<sup>1315</sup>, concluye el rito y se inicia el viaje. Una idea acorde con su consideración como *templum sub terrae*<sup>1316</sup> y con la ordenación y perpetuación del espacio ritual llevada a cabo por las imágenes: con árboles y elementos vegetales marcando el lugar de los ritos o las falsas puertas reforzando el significado de límite y de paso. Y es así como se entienden todas las representaciones de época arcaica y clásica, como por ejemplo, que el espacio pueda ser en ocasiones simbólicamente representado como la tienda en la que tiene lugar la *prothesis*<sup>1317</sup>; asimilando así la tumba espacio de despedida del difunto en la realidad escatológica, al lugar de despedida del cadáver en el mundo de los vivos.

A partir del siglo V a.C., con la tumba “dei Demoni Azzurri”, y durante todo el siglo IV a.C. esta relación mimética con el ritual no es abolida<sup>1318</sup>, sino que los elementos pictóricos jalonan y marcan el espacio, y el paso, de una manera similar, pero en relación al viaje escatológico y no al ritual. Los ejemplos de la tumba “degli Scudi” de Tarquinia o “degli Hescanas” de Orvieto inciden en demostrar como la decoración en una graduación espacial relacionada con el adentrarse en los lugares

---

<sup>1314</sup> Torelli, 1997 ; la concepción del espacio tumbal según la doble idea de lejanía horizontal y profundidad vertical también puede hallarse en esta época (Roncalli, 1990 : 241)

<sup>1315</sup> Colonna, 2014: 31.

<sup>1316</sup> Rouveret, 1988: 203-206.

<sup>1317</sup> Torelli, 1997: 131; Brigger; Giovaninni, 2004: 230-246.

<sup>1318</sup> Como señala Rouveret (1988).



más recónditos de la sepultura, vinculan los espacios más profundos con espacios más cercanos al más allá y viceversa.

Es cierto, que la asimilación por medio de la decoración, de algunas tumbas del siglo IV a.C., como la tumba del Orco II, al interior del más allá, y sobre todo la desestructuración y la pérdida de una visión unitaria de esa misma decoración, a partir de finales del siglo IV a.C. o inicios del siglo III a.C., conllevan una alteración de la imagen estructurada que ofrecían los ejemplos anteriores, pero no creemos que ello suponga la pérdida del carácter liminal de las sepulturas<sup>1319</sup>

La diferenciación entre dentro y fuera, entre esfera de los vivos y mundo de los muertos, sobre todo por el hecho simbólico de atravesar la puerta, flanqueada en numerosas ocasiones por demonios y otros elementos que sancionan el ingreso en una realidad diferente, es en todo similar a la época anterior. Poco importa que el espacio interior de la muerte así definido esté decorado en su totalidad como un banquete ultramundano y aluda por lo tanto a la integración del difunto, o que la decoración se encuentre disgregada sobre urnas y sarcófagos, puesto que el carácter de la tumba como espacio del umbral se mantiene intacto.

**El elemento acuático**<sup>1320</sup> actúa también como símbolo del límite entre las esferas, aludiendo implícitamente al último umbral, pero de manera simbólica representando también el espacio como borde entre dos mundos. Este significado está especialmente relacionado con la doble connotación, de lejanía horizontal y de profundidad vertical<sup>1321</sup>, aplicada a la tumba como borde simbólico entre mundos. Se explicaría así la reproducción obsesiva en los zócalos de las tumbas, ya desde la tumba *degli Auguri*, pero especialmente en época helenística del motivo de las ondas marinas, que sirve para connotar el espacio o el monumento fúnebre como umbral entre los mundos de manera genérica. Las alusiones al agua y al elemento marino, ambiguo y móvil, encontraran pleno significado en relación al último umbral, que luego analizaremos.

---

<sup>1319</sup> Como afirma Torelli (1997: 147-148), o que el espacio tumbal, aún no habiendo un cambio brusco de creencias se conceptualice como morada del más allá (Roncalli, 1990: 242-243).

<sup>1320</sup> cf. supra capítulo I.3.

<sup>1321</sup> Roncalli, 2003 : 238-242; Pizzirani, 2014.

**La roca** o las acumulaciones rocosas, son elemento recurrente para marcar y sacralizar límites y lugares de paso en el imaginario de muchas culturas<sup>1322</sup>. En Grecia, el Sur de Italia e incluso entre los romanos<sup>1323</sup>, espacios rocosos y montañas son lugares privilegiados de entrada en la ultratumba; y entre los etruscos son otro de los hitos que marcan el umbral. Representa el abrupto e ineludible paso de la muerte, tal y como ha demostrado convincentemente Roncalli<sup>1324</sup> en relación a la tumba *dei Demoni Azzurri*, donde es el primer hito<sup>1325</sup> cuya transgresión da comienzo al viaje. La difunta una vez superado este primer límite, prosigue su viaje hasta llegar al último paso en el que algunos familiares premuertos salen a recibirle para adentrarse con ella en la transgresión del último umbral que está aquí representado por una barca y un Caronte de genérica inspiración griega.

Esta misma valencia tendrá la roca durante toda la época helenística, y como tal aparece asociada a otros elementos como los demonios. Su significado de límite entre realidades diferentes es sin embargo genérico y por si sola no define ningún entorno específico<sup>1326</sup>. Así, por ejemplo, la roca es elemento que pone en comunicación en los rituales de adivinación el mundo divino y el humano, y sobre ella apoya el harúspice su pie para demostrar su conexión entre las dos esferas<sup>1327</sup>, su transgresión de los bordes de la realidad humana. Son los elementos que la acompañan son los que codifican y convienen su simbolismo y precisan el espacio de transgresión del que es frontera.

En contexto funerario, la roca, no va a ser solo señal del primer umbral y del inicio del viaje, sino que en determinadas ocasiones, el terreno rocoso caracteriza las inmediaciones liminales del más allá, y va a marcar también el final del viaje y el

---

<sup>1322</sup> Gélis, 1997. Las piedras separan pero al mismo tiempo unen, dado que señal visual de frontera se convierte también en punto de unión e intercambio fácilmente reconocible.

<sup>1323</sup> Roncalli, 1996: 48; 1997: 48-49.

<sup>1324</sup> 1997b; 2001

<sup>1325</sup> Harto difícil resulta entender con Domenici que los demonios sobre esta roca representan a Hypnos y Thanatos (2009:223), pero de ser cierto, se trataría de una interpretación coherente con el hecho de que la formación rocosa identificase el primer umbral

<sup>1326</sup> Steiner, 2001: 83

<sup>1327</sup> Roncalli, 1997b: 52

umbral definitivo<sup>1328</sup>. Una urna de alabastro de Volterra<sup>1329</sup>, resulta paradigmática en este sentido. En el lado corto derecho se representa a un demon sentado sobre un cúmulo de rocas, sobre las que apoya una espada y que sostiene en la izquierda un rótulo desplegado. La roca, representa aquí, y gracias al contexto y a la interrelación con las otras imágenes, el primer umbral o paso de la muerte, en contraposición a otra roca sobre la que Charun apoya su martillo en el lado corto izquierdo de esta misma urna, que viene a simbolizar el segundo umbral. En una lectura compresiva de toda la urna, que no creo haya que interpretar en clave ética o moral<sup>1330</sup>, los dos lados cortos expresarían los dos extremos del viaje, mientras que la escena de la parte frontal, representando la lucha entre Eteócles y Polinices debe entenderse como alusión simbólica al sacrificio y por lo tanto al ritual funerario que transformará al difunto. Se constituye así en representación alegórica que ocupa el espacio liminal marcado por los dos umbrales en cuyo centro (la parte frontal de la urna), en una visión escatológica realista, sería sustituible por el viaje al más allá. El demon sobre la roca y la serpiente que en el centro de la escena separan a los dos hermanos tebanos, es no solo alusión funeraria, sino también puede ser entendido como altar que representa el sacrificio ctonio a punto de acometerse y puede entenderse como metáfora del umbral que el ritual permitirá atravesar.

La dificultad interpretativa derivada de esta ambivalencia queda clara en el sarcófago de Torre San Severo<sup>1331</sup>, Aquiles apoya una mano sobre su tumba y un pie sobre una roca, mientras recibe el sacrificio de Polixena. Parecería claro que ambos elementos caracterizan el inicio del viaje y el punto de separación entre los vivos y los muertos, pero la discontinuidad temática<sup>1332</sup> que caracteriza el arte etrusco podría indicar en sentido contrario, y que mientras la tumba representa el lugar de contacto y separación, la roca simbolice el último umbral que Aquiles atravesará

---

<sup>1328</sup> Nuestra opinión se aleja aquí de la de Roncalli, que al describir la tumba dei “demoni azzurri” también habla de dos umbrales, pero señalando que el primer umbral lo marca la roca y que el segundo umbral estaba representado por el río que era necesario atravesar (1996: 49; 1997b). Para los diferentes elementos que delimitan el umbral definitivo, una vez concluido el viaje cf. infra III.2c. También en las ranas de Aristófanes, numerosas veces señalada como referente para explicar estas pinturas, la roca es un elemento que señala un punto intermedio en el viaje, al que se llega tras atravesar o rodear la gran laguna.

<sup>1329</sup> Cat U90

<sup>1330</sup> Como hace Roncalli al señalar que se muestran dos posibles itinerarios de llegada al más allá, 2001: 254-257

<sup>1331</sup> Cat S54

<sup>1332</sup> Roncalli, 1997b: 43

tras el sacrificio. De hecho en la cara A, donde Aita y Pershipnei junto al Gorgoneion representan el último umbral, Patroclo solo es representado asido a la tumba, sin que ninguna piedra. Por otra parte igualmente ambiguos resultan a ambos lados de la escena, dos demonios funerarios, a la izquierda Charun con un martillo y a la derecha otro demon con una antorcha, que presentan, cada uno, una gran piedra entre sus pies. Es difícil señalar si uno representa el primer paso y otro el definitivo, o si por el contrario ambos representan un único umbral de manera simbólica. Al igual que sucede en ocasiones con los demonios, la carga significativa de la roca, como umbral debió estar tan aceptada por los etruscos, que únicamente el contexto y los elementos circundantes permitirían interpretar el margen espacial concreto al que la roca aludía. Incluso en ocasiones la alusión genérica al umbral debía ser suficiente para aportar significado a la representación, sin que hubiese una voluntad dentro del carácter sinóptico de las imágenes de diferenciar claramente ambos umbrales.

Junto a los elementos ambientales, estrechamente ligados a la idea del límite y de su traspaso están **los demonios**, que sirven para delimitar también el primer umbral, pero que presentan una extensa problemática, ligada esencialmente a sus funciones y a su representación en diversas escenas y en localizaciones distintas dentro del espacio liminal del viaje. Su imagen no ha de entenderse como referencia genérica al carácter funerario de la escena<sup>1333</sup>, ni como representación terrorífica, de unos seres que raptan, amenazan o atormentan a los muertos, como durante un tiempo, y por influencia judeo-cristiana, sostuvo la crítica<sup>1334</sup>, excepción hecha, quizás, del demon *Tuchulcha*<sup>1335</sup>, sobre el que volveremos más adelante. Por el contrario su aparición señala, de manera metafórica, el papel que desempeñan como custodios del paso y acompañantes de la transformación, aludiendo simbólicamente a acción y espacio ultramundano: Su naturaleza móvil, les hace idóneos para moverse en este espacio de nadie y su función engloba el ayudar en el tránsito a los

---

<sup>1333</sup> Scheffer, 1991: 63

<sup>1334</sup> Blanck, ha demostrado cuanto de esta visión debe a la influencia cristiana en el pensamiento (1995: 240) También sobre una visión genérica de este asunto cf. Jannot 2000. Sin embargo, incluso recientemente el aspecto horrible de los demonios es calificado por algunos estudiosos, si no como representación de amenazas y torturas físicas, si como materialización de otras amenazas emocionales, como la angustia ante la muerte. Para una concepción siniestra y amenazante de los demonios: Cf. Poulsen, 1922: 53-56; Frova, 1980: 55; Sacchetti, 2000: 149.

<sup>1335</sup> Sobre este demon cf. Capítulo IV. El interior del más allá.

difuntos<sup>1336</sup>, delimitar los espacios, estructurar las diferentes etapas y sus modos de transgresión sancionando finalmente el ingreso en el más allá<sup>1337</sup>. Sus funciones por lo tanto, tal y como señaló ya De Ruyt<sup>1338</sup>, comienzan en el momento de la muerte, punto de inicio del viaje y concluyen con el ingreso en la comunidad de difuntos. Su función primaria en la ultratumba, es por lo tanto, estructuralmente semejante, a la que los vivos realizan en los rituales funerarios<sup>1339</sup>. La *ἐπιστήμη*, el conocimiento verdadero de la realidad, los rituales y las formas de paso ultramundanas, pero sobre todo la *τέχνη*, la concretización de ese conocimiento en actuaciones rituales dependientes del contexto señalado por las diferentes etapas de los funerales y del viaje ultramundano, por parte de unos y de otros, posibilita el éxito de la marcha. Una idea que, estaría relacionada con la ritualización que cualquier traspaso de límites, entendido de manera espacial, temporal o incluso mental, requiere<sup>1340</sup>. En consecuencia, la supuesta inactividad<sup>1341</sup> de determinados demonios, dentro de algunas escenas, no solo, no reste importancia significativa a sus figuras, entendidas como metáfora del proceso y sus consecuencias, sino que desde esta óptica cobre sentido su inclusión en muchas escenas, especialmente de aquellas, no narrativas o que representan mitos griegos, permitiendo superar así el vago *topos* historiográfico sobre la “etrusquización” de las imágenes que tendrían como finalidad su inclusión.

Charun y Vanth son los dos demonios principales relacionados con el viaje. La relación directa entre su aspecto físico, atributos y nombres<sup>1342</sup>, no parece directa respecto al espacio ocupado, y a la función específica desarrollada en cada espacio. Primero porque seguramente el carácter sinóptico de las representaciones<sup>1343</sup> hace que su inclusión en una escena esté relacionada con el mensaje global de paso y

---

<sup>1336</sup> Small, 1986: 90

<sup>1337</sup> Scheffer ha analizado la figura de Vanth, los problemas para su identificación y sus atributos así como su participación en otras escenas. (1991)

<sup>1338</sup> 1934: 224

<sup>1339</sup> Son emblemas de la dimensión salvaje que entra en contacto con el difunto y que permite su transformación (Cerchiai, 1995: 386)

<sup>1340</sup> Van der Meer, 2011

<sup>1341</sup> Por otra parte la inactividad se considera en algunas ocasiones característica de los dioses

<sup>1342</sup> La asociación en las pocas inscripciones que conocemos, del nombre de los demonios con un segundo elemento a modo de epíteto que delimitaría la esfera de actuación o la función específica que realizase es común, como en la tumba dei Caronti (Cat P21). Spinola señala en este sentido la existencia de demonios diferentes, con nombres diferentes para tres momentos del viaje : la muerte, el viaje y la llegada.

<sup>1343</sup> Tal y como Nielsen ha demostrado quizás de manera un tanto forzada en el ejemplo particular de una urna de los Cai Cutu (2004), pero válida desde el punto de vista metodológico,

transformación que se quiere transmitir; segundo porque seguramente en esta idea global sus funciones se entremezclan y tercero porque es su relación con otros elementos como rocas y puertas, la que va a esclarecer su actuación en el primer umbral o en otro espacio. No es de excluir, la condición de divinidades plurales o múltiples de estos demonios, en el sentido expresado ya por Jannot<sup>1344</sup> y que ya Pallottino<sup>1345</sup> había señalado, lo que explicaría tanto su ubicuidad en la geografía liminal del viaje, como las representaciones en las que idénticos demonios pero con distintos atributos aparecen en la misma escena<sup>1346</sup>.

**Charun**<sup>1347</sup> a pesar de su nombre de probable origen griego<sup>1348</sup>, es un demonio que debió existir en el ideario ultramundano etrusco al menos desde época arcaica<sup>1349</sup>, y que solo encuentra una clara representación gráfica a partir del siglo V a.C., cuando se extiende la helenización del imaginario de la ultratumba etrusca<sup>1350</sup>. Pese a las dudas suscitadas<sup>1351</sup> debido al hecho que solo ocho didascalias vinculan su nombre a una imagen<sup>1352</sup> y a las diferencias de las representaciones, rasgos distintivos de su persona son la barba y el largo cabello, una nariz adunco o

---

<sup>1344</sup> 1997

<sup>1345</sup> 1962: 303

<sup>1346</sup> Como en las representaciones de la tumba Querciolla II, donde Charun es representado dos veces en la misma escena de encuentro con dos atributos diferentes; o la tumba dei Caronti donde aparece cuatro veces y con didascalias que lo nombran por medio del nombre Charun acompañado por una epiclesis o epíteto diferente en tres ocasiones (Jannot, 1986: 64-65).

<sup>1347</sup> Sobre la figura de Charun, esencial aún, aunque incompleto o superado en algunos aspectos resulta el estudio de De Ruyt, 1934; otros estudios sobre el demonio cf. Jannot, 1986 (donde analiza su naturaleza plural y sus atributos); 1990; Sacchetti, 2000 (con un catálogo de las representaciones pictóricas de Charun hasta la fecha); Marcatilli, 2012. Para las representaciones de Charun s.v. Mavleev; Krauskopf, LIMC, III Charon I /Charu (n), 225-236.

<sup>1348</sup> Krauskopf en Cristofani, 1985 a ; Krauskopf, 1987; Jannot, 1986: 60; 1997 : 140; De Ruyt, 1989: 213

<sup>1349</sup> Krauskopf, 1987; De Ruyt señala igualmente que si bien los demonios son etruscos, las representaciones están largamente inspiradas en el imaginario griego (1989: 214). Sin embargo ya en la Etruria padana, sobre las estelas felsinas del siglo V a.C. aparecen figuras demoniacas cuyo aspecto y atributos son en todo similares a los de Charun, aunque no reciba ese nombre (cf. Sacchetti, 2011). Lo más probable es que Charun y los otros demonios, tal y como los conocemos en época helenística sean sin embargo el resultado de una tradición formativa múltiple y no unilineal, al igual que ocurre con los diferentes conceptos del más allá etrusco ; y en su naturaleza participan diferentes influencias como las del sátiro y el mundo dionisiaco (Cerchiai, 1995: 377-380). Su naturaleza según

<sup>1350</sup> La representación de Charun en la tumba dei demoni azzurri, aún inspirado sin duda en el modelo del Caronte etrusco (Jannot, 1986) no es en ningún caso una derivación directa del ciclo pictórico de Polignoto en Delfos.

<sup>1351</sup> Sacchetti, señala que a partir del s. III a.C., seguramente por la circulación de cartones o de modelos, los rasgos iconográficos de Charun se vuelven fijos al menos en Tarquinia (2000: 148; 155)

<sup>1352</sup> Cratera de cáliz de Vulci (Cabinet de Medailles 920)= Cat C44; Tumba François (Vulci) = Cat P9; Tumba degli Anina(Tarquinia) Cat P27 ; 3 inscripciones en la Tumba dei Caronti (Tarquinia) Cat P21; Tumba dell'Orco II (Tarquinia) Cat P3; Urna cineraria Museo Guarnacci 345 (Volterra) = Cat U31(Jannot, 1986: 62-63; 1997: 140 con referencias bibliográficas referentes a cada pieza)

bien achatada<sup>1353</sup>, orejas animalescas y en menos ocasiones manos de apariencia felinas o alas. Viste normalmente como un servidor, con un corto chitón atado en la cintura o en ocasiones con una exomis que deja libre el hombro, aunque también puede portar vestiduras más solemnes como en la tumba François de Vulci. Una diferencias que algunos autores han explicado únicamente debidas a motivos cronológicos de las representaciones<sup>1354</sup>. Es cierto además, que no puede establecerse un vínculo directo entre las diferencias iconográficas y la función que desarrolla, aunque está claro que los elementos son alusivos a la misma, como las alas que aluden a su posibilidad de trasgredir espacios que a otros seres les están vedados. Charun se caracteriza, sobre todo por el distintivo color azulado<sup>1355</sup> de su piel, color de la putrefacción, pero también del duelo, que lo vincula al espacio liminal y al tránsito aún no cumplido<sup>1356</sup>. Los atributos que porta, distintivos de su función son también varios. Principalmente el martillo, pero también puede portar llaves, espadas, picos, hachas e incluso un timón sin que existan diferencias destacables que relacionen uno u otro con el espacio ultramundano en el que se sitúa<sup>1357</sup>.

---

<sup>1353</sup> Un rasgo distintivo, que sin embargo por si solo no puede llevar a interpretar la imagen sobre un ánfora de figuras negras de Gottingen con la primera representación conocida del demon, como hace Bonamici (2006: 531).

<sup>1354</sup> Sacchetti, 2000: 153

<sup>1355</sup> De Ruyt ya señaló que ese color parecía característico de Charun (1934:134) ; Sacchetti especifica que se trata de un verde-azulado tendente al negro (2000:149)

<sup>1356</sup> Para un análisis del significado del color cerúleo de Charun y el uso de este color en contexto funerario cf. Marcattili, 2012. Entre los ejemplos citados por el autor, destaca el de la himation de comunidad de difuntos. El color es significativo así desde el punto de vista conceptual o físico, como en el caso de los objetos de la tumba dei Rilievi (Stenico, 1954: 198

<sup>1357</sup> La simbología de estos elementos ha sido largamente estudiada, sin que en la mayoría de los casos se haya llegado a una aceptación generalizada. El martillo de Charun por ejemplo es simple emblema del reino infernal para Grenier (1955), mientras que para Sacchetti es también un elemento que alude al sacrificio (2000: 150), y al fin de la vida humana (Krauskopf, 1985: 67). Su interpretación como objeto objetos para abrir y cerrar las puertas (Jannot, 1986), podría reinterpretarse en términos de objetos destinados a abrir la conexión entre dos mundos en términos de ánodos que posibiliten la transformación y el renacer (Cerchiai, 1995: 392-394; Sassatelli, 1984: 111; Sacchetti, 2000) dado que también hay silenos que aparecen con martillos y que Charun aparece con la llave ya antes de estar vinculado a la puerta. En el caso de una relación simbólica con el mar o el elemento acuático como umbral si es posible, aunque no directamente relacionada con el Caronte griego (Sacchetti, 2000)

**Vanth**<sup>1358</sup> es un demon funerario femenino<sup>1359</sup>, cuyo nombre no tiene un significado claro<sup>1360</sup>. Es representada como una mujer joven, vestida con largo chitón pero también con corta túnica, y en ocasiones con el pecho descubierto. Suele portar altas botas y al igual que Charun puede aparecer alada. El más común de sus atributos es la antorcha pero puede llevar también volumina<sup>1361</sup>, llaves, serpientes o incluso una espada, sin que exista una relación directa entre el atributo y la escena representada, ni tampoco diferenciación cronológica o geográfica que explique el uso de uno u otro. De ello se infiere que la carga significativa del atributo está dirigida a señalar su función y su esfera de actuación, independientemente de la localización en la que se encuentre. Desde el siglo VII a.C., existen representaciones de figuras femeninas aladas, que solo a partir del siglo IV a.C. son identificables ciertamente con Vanth<sup>1362</sup>, aunque las dedicatorias con su nombre son más antiguas. El demon es frecuentemente identificado con la representación física de la muerte<sup>1363</sup> o como mensajera que la presagia<sup>1364</sup>, dada su inclusión en escenas en las que la muerte del personaje está a punto de suceder<sup>1365</sup>, y su desaparición de aquellas en las que esta no va a producirse<sup>1366</sup>.

La ambivalencia en la caracterización y en las funciones de ambos demonios, va a hacer que su vinculación al primer umbral, sea solo reconocible (al menos para nosotros), por su relación con otros elementos, como la roca o la puerta de la tumba<sup>1367</sup>; y sobre todo por la relación establecida entre el demon y las otras imágenes del mismo soporte, dado que lo más habitual es que sus representaciones

---

<sup>1358</sup> Sobre las características de Vanth: Spinola, 1987

<sup>1359</sup> De Ruyt la consideraba ya un Charun femenino (1934). Y Spinola diferencia una serie diferentes de Vanth con epítetos que se ajustan a sus características diferenciadas (1987: 63)

<sup>1360</sup> Jannot, ha valorizado el carácter instrumental de la terminación -th del nombre, y señalado su posible vinculación con la ida de iluminar o esclarecer. Una teoría que si bien no demasiado probable, casaría bien con la idea de un demon que desvela el camino de la transformación. (1997: 145-146)

<sup>1361</sup> Este atributo se ha solido poner en relación con los libros del destino, o incluso con los *libri acherontici* que contendrían indicaciones rituales para llegar al más allá (Jannot, 1997:146) La importancia de los liber lintei y de los volumina ha sido puesta en relación con su representación en la tumba dei Rilievi de Cerveteri y en otras obras etruscas por Roncalli (1980: 257-263).

<sup>1362</sup> Tuck, 2009 : 252 ; Krauskopf, 1987.

<sup>1363</sup> De Marinis, 1966 : 1089.

<sup>1364</sup> Haynes, 2000 : 274 ; Tuck defiende la influencia de las creencias celtas en un ser femenino denominado Badb, con idéntica función (2009).

<sup>1365</sup> Smaill, 1981 : 182.

<sup>1366</sup> Paschinger, 1992 : 20-65-

<sup>1367</sup> Las representaciones de puertas que entendemos como figuraciones del último ingreso al más allá, serán analizadas junto con las escenas de llegada e ingreso. Cf. *Infra* 2c



carezcan de elementos descriptivos del lugar en el que se encuentran<sup>1368</sup>. No existen representaciones directas de estos demonios en escenas realistas de despedida, sino que mayoritariamente se encuentran vinculados a escenas simbólicas o mitológicas. La asociación de demonios con rocas y puertas, resiente de la misma ambigüedad significativa que señalábamos anteriormente, dado que ambas combinaciones pueden ser utilizadas para señalar el primer y el último umbral, y solo el análisis individualizado de las imágenes sirve para especificar el espacio en el que se desarrolla la representación. Ello incide en reforzar la idea, de que representen de manera sinóptica todo el proceso del viaje.

Los demonios asociados a la roca del primer umbral son varios. En una urna de toba de Volterra<sup>1369</sup>, el lado corto derecho es ocupado por un demonio masculino con orejas felinas y cabellera adornada con serpientes. Sentado sobre una roca y sujetando con la izquierda una espada, señala hacia el lado frontal donde se desarrolla una escena de viaje a caballo avanzando hacia la izquierda. De modo similar, en la ya mencionada urna de Copenhague<sup>1370</sup> el demonio del lado corto derecho, de aspecto similar al anterior vuelve la vista al lado frontal de la caja, a la vez que sujeta una espada y un rótulo abierto. La contraposición de este demonio, al Charun con martillo, que como veremos es custodio del último paso y artífice de la transformación definitiva, parece indicar también en esa dirección, ya que las imágenes establecen así un límite espacial marcado por dos hitos en sus dos extremos en los que se desarrolla la escena central. Las similitudes genéricas entre estas imágenes y el esquema compositivo de estas urnas helenísticas y el ejemplo de la tumba dei *Demoni Azzurri*, parecen indicar que en todos los casos nos encontramos ante un demonio que custodia el primer umbral. La identificación de este demonio con el Tuchulcha de la tumba del Orco, y a su vez de ambos con el Eurinomos de la Nekya de Polignoto, no puede ser sin embargo aceptada. Ya Jannot señala que lo único que diferencia a este demonio de Charun, no es su aspecto general, sino sus atributos<sup>1371</sup> entre los que puede incluirse alguna característica física. Por el contrario el Tuchulcha de la tumba del Orco, con su aspecto de ave de presa, y su

---

<sup>1368</sup> Jannot, 1986: 70.

<sup>1369</sup> Cat U56

<sup>1370</sup> Cat U90

<sup>1371</sup> Jannot, 1986

colocación junto a Teseo, debe referirse no solo en relación a la epopeya griega, sino a su colocación espacial a un lugar bien cercano al Hades, bien en su interior, donde habitaban los condenados, pero en ningún caso en el primer umbral. La función de este demon custodio parece evidente señalar el límite del mundo humano, evitando que los vivos se adentren en ese espacio liminal y haciendo que los muertos no puedan tampoco desandarlos.

Más problemática resulta la asociación de otros demonios en relación a la roca, como el caso del demon con remo, cercano a la tradición felsinea<sup>1372</sup>, en un sarcófago de Tarquinia<sup>1373</sup>. Aquí una lucha de animales aparece flanqueada por un demon masculino y con martillo en el lado izquierdo y otro demon con un remo y una serpiente en las manos apoyando su pie en una elevación rocosa a la derecha. Si tenemos en cuenta el lado corto derecho del sarcófago<sup>1374</sup>, la mujer, aquí la difunta, está por atravesar el primer umbral marcado por la roca y tras el viaje y la última transformación posibilitada por el sacrificio al que hace alusión la lucha de los animales, entrará en el más allá atravesando el último umbral, en este caso figurado por Charun con su martillo. Sin embargo la duplicación del esquema en ambos lados del sarcófago quita valor a la relación de la escena frontal con las de los lados cortos, puesto que la posición de los demonios resulta intercambiable, dependiendo del lado. Además, el demon con remo, aparece también en otras representaciones como es la del sacrificio de los prisioneros troyanos sobre una urna de alabastro de Volterra<sup>1375</sup> ocupando el lugar de Charun en otros ejemplos. La alusión en este caso al segundo umbral parece clara, dado que el fin del sacrificio no es posibilitar que Patroclo concluya el viaje de la muerte y le sea posible integrarse en la comunidad de difuntos, sin permanecer en el espacio liminal y mezclado que le antecede, es decir el del viaje. Se trata de un caso similar al de la roca, en el que parece primar el simbolismo general frente a una visión narrativa de la escena.

---

<sup>1372</sup> Roncalli, 2001: 253

<sup>1373</sup> Cat S34

<sup>1374</sup> Tal y como hace notar Roncalli, quien interpreta de esta manera la escena, 2001: 252

<sup>1375</sup> Cat U18

Y problemática resulta también la asociación entre demonios y puertas. Las puertas representadas deben sin duda entenderse como referencia al último umbral, al paso definitivo que se abre al interior de la ultratumba<sup>1376</sup>; pero mayor ambigüedad resulta de las puertas reales de las tumbas, en cuyas jambas o proximidades se representan figuras de demonios. La presencia de Vanth y Charun, no puede explicarse en base a una función apotropaica que los considerase como únicamente como protectores del sepulcro<sup>1377</sup>, y solo adquiere sentido si su presencia en el espacio liminal es alusión metonímica a todo el proceso de paso y transformación. En la tumba *degli Anina* de Tarquinia o en la *dei Volumni* <sup>1378</sup>de Perugia, Charun y Vanth aislados dan testimonio de que entrar en la tumba es traspasar ese primer umbral, al igual que sucede con el Charun representado en el lado izquierdo de la entrada de la tumba del Orco II, que da acceso a un espacio que no puede considerarse más que espacio liminal. Su contrapunto en el lado derecho de la pared de ingreso es probablemente la representación de un sacrificio ctonio y como tal indica que esa pared no es aún parte integrante del más allá. Finalmente en la tumba Golini II, esta idea de espacio liminal, de primer umbral metafóricamente vinculado a la puerta de la tumba y al demonio, se refuerza por la representación después de los demonios, de sendos viajes en biga al más allá. Un último ejemplo en la tumba François donde la presencia de Vanth y de Charun en el sacrificio de los prisioneros troyanos alude de igual manera, tanto al espacio liminal del primer umbral en el que se encuentra Patroclo como a su ingreso en el reino del más allá, cuyo umbral definitivo podrá cruzar gracias al ritual sacrificial. De ahí también su uso en las tumbas, en forma de pintura o escultura<sup>1379</sup> como referencia a ambos pasos. Una mezcla de ambas ideas, de la tumba como espacio del primer umbral, pero de la tumba como perteneciente ya al más allá es deducible por lo tanto de la asociación de ambos elementos.

---

<sup>1376</sup> cf. Infra III.2c Una relación sinóptica entre puerta e inicio del viaje tampoco es del todo excluible, por la mezcla conceptual de dos umbrales a transgredir en relación al tránsito definitivo.

<sup>1377</sup> Sacchetti, 2000:153. Incluso de Ruyt hablaba de un significado diverso entre unos y otros considerando a Charun un demonio apotropaico en referencia a la puerta de la tumba, pero introductor en el caso de ser representado delante de las puertas del más allá (1934).

<sup>1378</sup> Roncalli, 2011

<sup>1379</sup> Sobre las esculturas de Charun encontradas en Vulci, Cerveteri y otros lugares, y que decoraban en época helenística las tumbas cf. Moltesen, 1978.



Fig. XXXVII

Otra entidad divina identificada como dadora de muerte por Spinola<sup>1380</sup>, sería Leinth o Metua, cuyo nombre agente significaría la que hace morir y que se encuentra citada en numerosos vasos<sup>1381</sup>. Estaría por lo tanto relacionada con el primer umbral a atravesar, pero su iconografía es confusa dado que en los espejos se suele identificar bien con un hombre bien con una mujer, quizás porque se concibe como personificación de una acción<sup>1382</sup>.

Un último apunte ha de referirse a Turms<sup>1383</sup>, que es en ocasiones representado también como acompañante de los difuntos, especialmente sobre la cerámica helenística. Se trata de una divinidad, que no parece haber sido objeto de culto y que pudo ser tomada del mundo griego, pero que parece secundaria respecto a las figuras demonicas tradicionales, que actúan como *sicopompoi*. La presencia de

<sup>1380</sup> 1987: 63

<sup>1381</sup> Pallottino, 1979: 827, not 20-27

<sup>1382</sup> Camporeale, 1992.

<sup>1383</sup> Para su iconografía cf. Harari en LIMC VIII s.v. Turms, 98-111; Harari asegura que en el helenismo solo aparece representado en escenas griegas (2008: 351).

Turms en escenas de contexto funerario en las que aparece relacionándose con difuntos se retrotraen al menos hasta el siglo V a.C.<sup>1384</sup>

Todas estas figuras por si solas no son sin embargo representativas del primer umbral, dado que por sus características son aptas para transpasar espacios y por lo tanto aparecen en todas las etapas del viaje ultramundano.

### **Escenas de despedida. Una problemática interpretación.**

La imposibilidad de extrapolar elementos individuales y similitudes estilísticas en las representaciones, como única base para convenir un significado, y específicamente un significado de despedida<sup>1385</sup> a las imágenes, hace necesario un análisis que tenga en cuenta el contexto interno y externo, así como la lógica del esquema compositivo de los diferentes programas figurativos. La gestualidad de los personajes y, la interacción que se establece entre ellos y entre las diferentes escenas de un mismo soporte o espacio, es esencial para determinar que escenas muestran la despedida del muerto y el inicio del viaje. La ambivalencia de muchos de los elementos dificulta además notablemente el identificar en uno u otro sentido las imágenes.

Elementos como la caracterización de los personajes, su vestimenta o atributos no son, en absoluto, indicativos del momento en el que transcurre la acción, dado que no existen elementos inequívocos, ni definitivos que diferencien a vivos de muertos, ni incluso a nuevos difuntos de otros premuertos. Las manos o los rostros cubiertos, aún en contexto ultramundano no indican de manera inequívoca al difunto, como puede traducirse de muchos ejemplos<sup>1386</sup>, como tampoco lo hace en Grecia o en Roma.

Las inscripciones, tampoco pueden, en la mayoría de los casos, considerarse definitivas, dado que si bien señalan el nombre del nuevo difunto, no permiten en ningún caso especificar si sus contrapartes, pertenecen al mundo de los vivos o de los muertos. Exégesis iconológicas basadas en datos extraídos de las mismas, y

---

<sup>1384</sup> Gilotta, 2010: 108. Su importancia en ambiente apulo como sicopompos: Schauenburg, 1989: De Ruyt, cree que su introducción se debe a la adopción de creencias órfico pitagóricas (1989: 216).

<sup>1385</sup> Como hace por ejemplo Steiner (2009: 127).

<sup>1386</sup> Para la vestimenta del difunto cf. Supra capítulo II

puestas en relación con los motivos figurativos no son sino interpretaciones de carácter subjetivo y no verificable. La identificación<sup>1387</sup> del personaje barbado de la tumba Querciola II con el difunto, en base a la inscripción<sup>1388</sup> que señala la edad del muerto en cincuenta años, y del joven que avanza hacia el con un familiar vivo del que se despide, es indicativa en este sentido. Esta interpretación obvia de manera subjetiva la propia organización de la escena, y elementos esenciales de la organización espacial como son la puerta y los *demones*, que marcan el lugar de la acción, dirigen la interacción de los personajes y definen la escena como un encuentro y no como una despedida. La vinculación directa entre rasgos físicos y edad para identificar a muertos y vivos, a partir de elementos no definitorios como la barba en unas figuraciones tipificadas que no buscan una imagen realista en sentido retratístico, no resulta válida para ese fin. Incluso si aceptásemos, la posibilidad de que la inscripción señalase al difunto barbado y por lo tanto que el nuevo difunto es el que espera y no el que avanza acompañado por un demon, no habría razón objetiva alguna para identificar con un familiar vivo, esta última figura y por lo tanto la escena con una despedida. Idénticas razones son válidas para identificar el sarcófago de Hasti Afunei<sup>1389</sup> con un encuentro y no con una despedida<sup>1390</sup>, y a todos los personajes señalados con inscripciones deben ser considerados difuntos<sup>1391</sup>.

Del análisis comprensivo de todos estos elementos, resulta como señalásemos más arriba que la mayoría de las escenas normalmente interpretadas como despedidas, podrían ser reconducidas a un contexto de llegada y encuentro. Es algo que no debe extrañar dado que entre los rituales de paso, los ritos de separación son mucho menos numerosos y simples que los de margen y agregación, a los que se atribuye mayor importancia<sup>1392</sup>.

---

<sup>1387</sup> Steiner, 2001: 120

<sup>1388</sup> CIE 5493

<sup>1389</sup> Krauskopf, se muestra cauta a este respecto y no los identifica ni con encuentros ni con despedidas. (2006: 67)

<sup>1390</sup> Despedida: Small, 1986: 88

<sup>1391</sup> cf. Capítulo II

<sup>1392</sup> Van Gennep, 2008: 205-205.

## Escenas de *dextrarum iunctio*

La *dexiosis* o *dextrarum iunctio* es sin duda el gesto más veces repetido en las escenas realistas de carácter escatológico. Aparece por primera vez en el siglo V a.C. y se va estandarizando cada vez más hasta desaparecer en el s. I a.C.<sup>1393</sup> Se trata de un motivo de significado ambivalente que puede ser entendido como despedida<sup>1394</sup> o como encuentro<sup>1395</sup>. Los evidentes vínculos estilísticos de las imágenes de *dextrarum iunctio*, con las estelas funerarias áticas y microasiáticas y los vasos funerarios del siglo V a.C.<sup>1396</sup>, no parecen, sin embargo, razón suficiente para extrapolar un sentido idéntico de despedida y partida en las representaciones etruscas, donde la inclusión de elementos como puertas, demonios u otros símbolos<sup>1397</sup>, ausentes en los ejemplos griegos, parece dotar a la escena de un significado concreto, e indica que este gesto ha sido adaptado a necesidades expresivas específicas. No hay que olvidar tampoco, que en las escenas griegas, que sobre todo a partir de la época helenística, son mayoritariamente representadas en ámbito funerario, el significado del gesto es también ambivalente<sup>1398</sup>. No se trata de un gesto narrativo, ni describe una realidad, sino que representa una idea<sup>1399</sup>

Según nuestro parecer, la mayoría de los elementos y la actitud de los personajes, parece indicar que las escenas de *dexiosis* son en realidad encuentros y como tal serán tratados y analizados más adelante<sup>1400</sup>.

---

<sup>1393</sup> Steiner, 2004: 133

<sup>1394</sup> Despidiéndose Admeto de sus hijos y servidores Eurípides señala claramente como les da la mano derecha (*Alc.* 190-195) en un gesto que tiene también ciertamente algo de muestra de afecto y de unión más allá de la muerte. La ambivalencia del gesto está también presente en las representaciones griegas, aunque en el caso de la cerámica apula, Trendall considera que siempre se trata de escenas de despedida (1993: 293).

<sup>1395</sup> Davies, 1985: 630-632; Baggio, 2004, para quien es símbolo de unión. Para Sclafani, en una solución de compromiso, puede representar tanto despedidas como encuentros, pero en todo caso muestra la continuidad de los afectos (2010a: 73-74)

<sup>1396</sup> Steiner ha estudiado convincentemente los paralelos entre las escenas y las estelas áticas y microasiáticas de finales del s. V a.C. al s. I a.C., encontrando notables similitudes, como los niños, o los grupos que rodean al nuevo difunto. Los monumentos funerarios en la parte trasera son raros en el Ática pero más populares en Asia Menor (2004: 129-133)

<sup>1397</sup> Escenas que tienen lugar ante las puertas del más allá, en las que aparecen demonios en actitud de espera o paso, o escenas que vinculan el viaje a caballo y la *dexiosis*.

<sup>1398</sup> En los relieves de Eski kahta, muestra al rey Antioco I con Heracles en sentido de igualdad, y manifestando la divinidad de ambos mediante la unión y no la separación (Dabrowa, 2014).

<sup>1399</sup> En la perspectiva señala por Prost de gesto construido y codificado (2005:27-28)

<sup>1400</sup> Cf. *Infra* 2c

La comunicación no verbal establecida a través de los gestos e interacción de los personajes comunica de manera precisa el sentido y el carácter de la acción<sup>1401</sup>, dentro de un contexto ideológico y social que la hace reconocible a través de un lenguaje iconológico, altamente codificado y estilizado, y de esquemas consolidados por el uso, que resultan significantes y no equívocos<sup>1402</sup>. Los gestos representados no son espontáneos<sup>1403</sup>, sino que han sido estudiados y elaborados para permitir una comprensión inmediata<sup>1404</sup> dentro de un contexto determinado, y no resultar ambiguos, sino fácilmente reconocibles según el contexto. El gesto representado no es un gesto natural, sino que tiene valor constitutivo de realidad en cuanto a imagen visiva significativa. El gesto se convierte así en símbolo, es un *“atto dotato di fisicità, ma comunque fictum”*<sup>1405</sup> y debido a su función mimética transmite toda una forma de pensar, de sentir, de ser o de reaccionar.

La gestualidad y los modos de interacción no son, además, universales, cambian de una cultura a otra, e incluso dentro de la misma cultura dependiendo del contexto<sup>1406</sup>, y por lo tanto, dada su ambigüedad<sup>1407</sup>, no son directamente extrapolables en cuanto a su carácter significativo, aunque el modo de representación sea el mismo. Las lágrimas que en una urna de Perugia derraman los protagonistas en una escena de *dexiosis*<sup>1408</sup>, podrían entenderse como signo de tristeza por la muerte y la separación, pero también podrían significar la alegría por el reencuentro. En Grecia, la humedad de los ojos era identificada, ciertamente con la tristeza y el dolor<sup>1409</sup>, pero también con el deseo sexual y consideradas en muchos

---

<sup>1401</sup> Schemata en griego se llaman los personajes pintados y esculpidos: Esquema es igual a *rhythmos* y representa la forma estática y visible de este último. Los gestos así expuestos no solo revelan el *ethos*, sino también el *páthos*, lo que quiere decir que congelado en una pose se representa la índole y la emoción de un personaje. (Puzzi, 2007).

<sup>1402</sup> Los gestos y las acciones representadas “manteniendo un rapporto con la fisicità, abbia carattere di selettività e di formularità, ovvero di convenzionalità, ripetitività, tipicità. In altre parole, nella misura in cui corrisponde a un significato riconoscibile e tendenzialmente inequivocabile.”uzzi, 2007 : 378-379 ; Sobre el gesto en el mundo antiguo: cf. Neumann, 1965

<sup>1403</sup> Prost diferencia adecuadamente entre aquellos gestos espontáneos de la vida cotidiana, y los gestos congelados y convenidos, como en el culto o en las imágenes, que son prácticamente un atributo, prácticamente un signo del sacro. (2005: 26-27).

<sup>1404</sup> Pedrina, 2001 : 149

<sup>1405</sup> Bertelli, Centanni, 1995 : 13

<sup>1406</sup> Hasta los gestos más mecánicos como el caminar o el dormir, varían dependiendo de la cultura. Mauss en Bertelli; Centanni, 1995: 9.

<sup>1407</sup> Davies, 2006: 401-402.

<sup>1408</sup> Cat U108

<sup>1409</sup> Así por ejemplo en la tragedia *Alceste* de Eurípides llora Admeto desconsolado por su próxima muerte sobre el lecho nupcial (vv. 170-180)



mitos como regeneradoras de la vida, de un nuevo tipo de vida, transformada después de la muerte<sup>1410</sup>. No hay nada que indique que en Etruria no sea válido un significado similar en este sentido. De hecho la representación codificada del dolor en el arte, se figura de una manera mucho más contenida que en la literatura. Y en este sentido, resulta llamativo que los gestos tipificados del dolor, como llevarse una o las dos manos a la cabeza, u otros, frecuentes en las escenas de *prothesis* etruscas de época arcaica y clásica, o como levantar el brazo derecho con la palma hacia fuera, que suele interpretarse como muestra de saludo y respeto de origen cultural o ritual<sup>1411</sup>, y que provienen del imaginario griego, no se repitan con frecuencia en este tipo de escenas<sup>1412</sup>. Ello puede indicar que la codificación gestual del dolor, en las escenas del ritual real y en las escenas realistas de carácter escatológico se ha producido de manera diferenciada, o bien que la mayoría de las escenas no representan el momento de extremo dolor de la despedida y que han de ser interpretadas como escenas de encuentro.

Una serie de imágenes de *dexiosis*, que merecen una mención especial, aparecen en urnas del siglo II-I a.C. tienen lugar en un espacio que está presidido por elementos que recuerdan a los cipos de las necrópolis o a monumentos sepulcrales más complejos coronados por varios cipos<sup>1413</sup>.

Parecería claro que en estas ocasiones nos encontramos ante escenas de despedida entre los difuntos y sus familiares vivos que tienen lugar en la necrópolis, sin embargo la actitud de los personajes, su vestimenta y gestualidad es en todo similar a otras escenas en las que la *dexiosis* claramente vinculada a un espacio ultramundano representa una escena de encuentro.

---

<sup>1410</sup> Buxton, 2009 : 217; Arist.: *Prob*, 876, 8-10; “¡Eros, Eros, que derramas el deseo con los ojos, haciendo penetrar la suave voluptuosidad en las almas de los que sitias, no seas enemigo mío nunca, y no vengas furioso contra mí!” Eur., *Hyp*. 525-529..

<sup>1411</sup> Y en este sentido puede ser muestra de respeto al muerto, por su nuevo adquirido status (Brilliant, 1963: 23-25).

<sup>1412</sup> Si en escenas de encuentro en el viaje a caballo o en *carpentum*, pero con otro significado que veremos.

<sup>1413</sup> Los cipos funerarios detrás de las imágenes de *dextrarum iunctio* son comunes en Asia Menor, y más raras en las estelas áticas (Steiner, 2004: 129). Las escenas microasiáticas son numerosas veces enmarcadas, como sucede con las urnas por columnas o pilares, aunque las particularidades en el caso etrusco son amplias. (CUE II-1, 118; 121)

Los cipos o las columnas no tienen porque estar directamente relacionadas con el espacio físico del cementerio, sino que podrían ser entendidos de manera simbólica como señalizadores de la esfera de la muerte<sup>1414</sup>. Es el caso de algunas urnas de alabastro de Volterra representando la así llamada aparición del difunto marido a su mujer<sup>1415</sup>, y donde una columna sobre la que asienta un cipo aparece figurada detrás de la kliné, en un espacio que por lo demás debería ser considerado interior y en el que la vinculación directa entre objeto y localización física, carece de sentido. A la figura femenina sobre la kliné le es presentado un espejo, cuya relación con la muerte ha sido ya tratada, y en este contexto el cipo no haría más que reforzar la esfera funeraria a la que pertenece la imagen. La posibilidad de que la columna como elemento que marca un umbral sea símbolo del cambio de status<sup>1416</sup> o en sentido dionisiaco también debe permanecer abierto.

Otros casos son más problemáticos, y en ellos ninguna de las dos opciones nos parece excluible. En una urna de Volterra<sup>1417</sup>, una escena de *dextrarun iunctio* se desarrolla en el centro, enmarcada a la derecha por un gran monumento funerario con tres cipos<sup>1418</sup> y dos personajes cubiertos por el manto a la izquierda. Bien podría tratarse de una escena de despedida, pero al mismo tiempo también de encuentro en el que de manera sinóptica se represente el inicio y el final del viaje. Los tres personajes de la izquierda, podrían relacionarse con familiares premuertos, como los que aparecen en la pintura mural del siglo IV a.C. emergiendo de la tumba para recibir al nuevo finado. A pesar de la ambivalencia del gesto, en contexto funerario resultaría extraño un doble significado de despedida y de encuentro dependiendo de la escena, máxime cuando la diferencia entre unas y otras no resulta del todo clarificadora. El valor simbólico de la tumba, como referencia al paso, o al cambio de esfera, y no a un lugar físico claramente definido lo encontramos también en algunas urnas, donde el duelo fratricida de Eteocles y Polinices tiene lugar

---

<sup>1414</sup> Separadores de realidades los considera Benissai en las representaciones parietales o cerámicas campanas, dado que a través de ellas se vislumbra el más allá (2005: 146-149)

<sup>1415</sup> CUE I 188

<sup>1416</sup> Su uso en la Grecia arcaica como señalizador tumbal de reminiscencias heroicas ha sido defendido por McGowan, 1995

<sup>1417</sup> Cat U32

<sup>1418</sup> Que asumimos de manera convenida como tumbas, aunque ningún monumento de este tipo nos sea conocido, y olvidando por ejemplo que en los santuarios griegos, a veces, los dioses podían ser adocrados como *argoi lithoi* o *tetragonoi lithoi* (Steingräber, 2008: 129-130).

delante de un monumento sepulcral<sup>1419</sup>. Aquí igual que en las anteriores, la escena tiene carácter sinóptico y simbólico, en el que el duelo sustituye al ritual funerario y la tumba al umbral<sup>1420</sup>.

### **El difunto marido se presenta a su mujer**

Una serie de imágenes sobre las urnas de Volterra de los siglos II-I a.C.<sup>1421</sup>, conocidas como “La aparición del marido difunto a su mujer” desde que Körte<sup>1422</sup> así las denominase, han sido interpretadas de manera tradicional con una escena de despedida, real o mitológica<sup>1423</sup>, que preludia la partida del difunto al más allá.

El esquema compositivo presenta numerosas variantes, pero la mayoría de las veces la escena principal está ocupada por una mujer ricamente vestida reclinada en una kliné interactuando con un hombre que desde la izquierda avanza hacia ella totalmente embozado en el manto, cuando no sentado a los pies de la kliné. La mujer levanta en estos casos la mano derecha con la palma hacia arriba en un gesto de saludo ritual<sup>1424</sup>. Es frecuente que esta escena esté encuadrada en un espacio por columnas o paneles y puertas de madera que seguramente se refieren a la alcoba en la que tiene lugar la acción. Excepcionalmente la mujer aparece sola y en estos casos portando un abanico, o bien interrelacionado con una sirvienta que le muestra un espejo, e incluso desplazada del lugar central por una escena de dexiosis entre un hombre y una mujer. Un personaje importante que hace de contrapunto al hombre totalmente enmantado es una figura masculina que suele portar en la mano derecha un collar con bullae y apoyar su brazo derecho en el hombro de la mujer, aparece también en algunas representaciones. Finalmente toda una serie de personajes diversos, son introducidos en los laterales de manera ocasional y en actitudes y gestos que en algunos casos parecen caracterizarlos como asustados y en otras como tranquilos observadores de la escena. Algunos autores<sup>1425</sup> han intentado

---

<sup>1419</sup> CUE I, 137.

<sup>1420</sup> cf. *Infra* Capítulo IIIc.

<sup>1421</sup> CUE II-2, 45; 72 (tav. XXVII)

<sup>1422</sup> 1916: 74-81;

<sup>1423</sup> Lanzi lo identifica con Anfiarao y Erifile (Inghirami, 1821: 182ss); Grauer con Admeto y Alceste (*AnnInst*, 1824: 42); Körte, 1916: 74-81; con Polidoro: Masa-Pairault, 1985: 201; Steiner, 2014: 142-145

<sup>1424</sup> No es por lo tanto gesto de despedida como quiere Neumann (1965: 45-48), sino que pueden llegar a ser símbolo de adoración, de los que no es excluible un augurio de saludo (Saladino, 1995: 33-38).

<sup>1425</sup> Cristofani Martelli, 1974: 218.

diferenciar a los personajes según un eje que tiene su centro en la kliné y señalando a los personajes de la izquierda como muertos y a los de la derecha como vivos, aunque sin pruebas que apoyen tal interpretación.

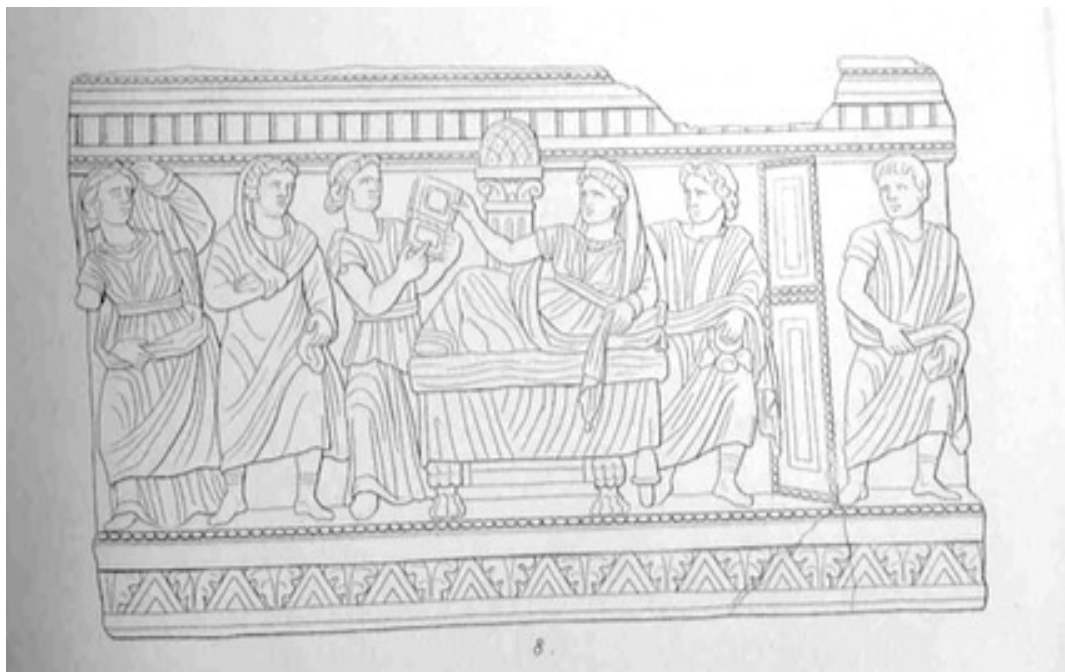


Fig. XXXVIII

Las diferentes variantes de la misma escena que nos encontramos, y lo recurrente de algunos motivos en todas ellas<sup>1426</sup>, inducen a pensar que nos encontramos ante una composición narrativa que representa diferentes momentos de una misma historia, seguramente de carácter mitológico, pero cuyo significado exacto se nos escapa<sup>1427</sup>. La aparente discontinuidad entre algunos grupos de personajes, como en el caso de la urna que representa la escena de dexiosis y a la mujer sobre la kliné, podría explicarse por estar representados de manera sinóptica en la misma imagen diferentes momentos de la historia<sup>1428</sup>.

Su significado concreto es, con todo, difícil de desentrañar. Seguro parece el contexto funerario de la representación, especialmente por el cipo funerario<sup>1429</sup> que

<sup>1426</sup> Esencialmente la mujer sobre la kliné y el personaje cubierto con el manto.

<sup>1427</sup> La representación de los momentos más significativos de la historia, que obvia incluso las incongruencias espacio-temporales es habitual en el arte etrusco, pero también habitual en la grecia de época clásica (Siebert, 1981: 64)

<sup>1428</sup> Algo que es claro en los sarcófagos romanos que representan de manera continua diferentes momentos del mito de Alkestis (Schmidt, LIMC, I, s.v. Margot, Alkestis, 535, n. 8)

<sup>1429</sup> CUE II-2, 72 (Fig. XXXVIII)

aparece en algunos ejemplos tras la kliné y que en una escena de interior, no puede ser más que referencia simbólica al ambiente liminal, relacionado con la muerte<sup>1430</sup>, en el que esta transcurre. Una columna similar aparece también en algunas escenas sobre vasos griegos en los que se reproducen imágenes de muerte, como es el caso de la muerte de Danaos sobre una nestóride lucana del segundo cuarto del siglo IV a.C.<sup>1431</sup> Igualmente el demon funerario femenino que aparece ocupando el lugar del cipo<sup>1432</sup> o en los lados de la escena y que son similares a otros que aparecen en escenas de encuentro, harían referencia simbólica a la muerte de la mujer.

Identificar si alguno de los personajes es un difunto no resulta tampoco fácil. El estar cubierto totalmente por el manto, ya vimos que no es indicativo de la condición de difunto; Y lo mismo podría decirse del caballo y de otros elementos como el servidor, que si bien formalmente ya fueron convincentemente puestos en relación por Sannibale<sup>1433</sup> con las imágenes que aparecen en otras escenas de viaje al más allá sobre las urnas cinerarias de época helenística, no tiene porque hacer necesariamente referencia al mismo, pudiendo tratarse de la genérica llegada de alguien a caballo; por último el gesto de la mujer que alzando el brazo y la mano derechos toca la cabeza del hombre cubierto con el manto, y pese a las similitudes con el gesto de la prothesis sobre los relieves etruscos arcaicos<sup>1434</sup>, no resultan determinantes, pues es el mismo gesto que realiza al contemplarse en el espejo.

La centralidad de la figura femenina en las imágenes, la señalan como la figura más importante en la historia, y su asociación con cipos, demones y espejos, la vinculan con la esfera funeraria, de manera que no sería extraño que fuese ella la nueva difunta y quizás se representase la muerte de Alcestis. El mito de Alcestis, la joven que se ofrece a morir por su esposo Admeto y que es devuelta a la vida por Heracles tras descender al Hades era ampliamente conocido en la Etruria del final del clasicismo y el primer helenismo, y se ajusta perfectamente al contexto funerario y a la exaltación de los lazos maritales incluso tras la muerte, por lo que no es de extrañar que fuese utilizada para decorar las urnas cinerarias.

---

<sup>1430</sup> Steiner, 2014 : 143

<sup>1431</sup> Trendall, 1967 : 113, 584, pl. 59.1

<sup>1432</sup> CUE II-2, 67

<sup>1433</sup> 1994: 56-57; también es de la misma idea Steiner, 2004: 143

<sup>1434</sup> Steiner, 2004: 142

## Admeto y Alcestis ¿Una despedida mitológica?

Relacionado con las figuraciones del mito en contexto funerario se encuentra una conocida representación sobre una cratera de volutas de Vulci<sup>1435</sup> datada a mediados del s. IV a.C., en la que se representaría la despedida de los dos cónyuges.

En ella, Alcestis y Admeto, reconocibles por las inscripciones con sus nombres, se abrazan entre dos demonios. A la izquierda un demonio con martillo, seguramente identificable con *Charun* y, a la derecha otro demonio alado y con serpientes en sus brazos. Una inscripción entre Charun y Alcestis refiere la explicación genérica de la imagen: “*eca: ersce: nac: achrum: flerthce*”<sup>1436</sup>, que es normalmente traducida como “She, (Alkestis), went, and in this way she satisfied Acheron with a sacrifice”<sup>1437</sup>.

Tradicionalmente identificada como una escena de despedida<sup>1438</sup> especialmente adaptada a las creencias escatológicas etruscas, no representa sin embargo ningún momento específico de la tragedia *Alkestis* de Eurípides (438 a.C.), tantas veces aludida en relación al vaso<sup>1439</sup> y tampoco tiene relación con otras imágenes del mito conocidas en vasos griegos, sur-italicos o en sarcófagos romanos<sup>1440</sup>. No creemos por lo tanto que pueda ser directamente puesta en relación con una imagen de despedida de la difunta de un familiar vivo, y servir como referente mítico de ese ritual de segregación en muchos otros monumentos etruscos.

La escena, aún inspirada en el mito griego ha sido adaptada por medio de la inclusión de elementos propiamente etruscos como los demonios, para resultar significativa en relación al contexto funerario al que pertenece la cratera, seguramente utilizada como cinerario. Ni los elementos de la escena, ni la gestualidad inciden en la identificación de una acción concreta de despedida; ni tampoco puede establecerse ningún desarrollo narrativo concreto para la

---

<sup>1435</sup> Cat C39

<sup>1436</sup> ET Vc 7.38

<sup>1437</sup> Bonfante, 2002 : 146-147.

<sup>1438</sup> Cristofani, 1987: 322-324; Roncalli, 1996: 56-58; Haynes, 2000: 320-322; Steiner, 2004: 136-137; Bonfante, 2010; Pieraccini; del Chiaro: 2014 ; De Angelis, 2015 : 10

<sup>1439</sup> Algo que ya Beazley puso de manifiesto (1949: 134)

<sup>1440</sup> Pieraccini; Del chiaro, 2014: 304-306.

imagen<sup>1441</sup>, por lo que debe ser significativa a nivel simbólico y expresar de manera sinóptica y metafórica el mensaje. En este mensaje, los dos demonios, que no participan directamente de la escena, a pesar de las exégesis iconológicas artificiosas que han intentado vincularlos con el desarrollo de la misma, actúan como delimitadores del espacio ultramundano, del espacio liminal entre los umbrales en el que el mensaje de la escena central, clarificado por la inscripción adquiere pleno significado. En este sentido, el gesto de la pareja central debe ser considerado también más simbólico que narrativo. Escenas de abrazo del cadáver, son conocidas en imágenes de *prothesis*, pero en esos casos es siempre el familiar que sobrevive el que abraza el cadáver para despedirse, con lo que la inversión de los papeles de la escena carecería de sentido. Tampoco creemos que pueda tratarse de una escena de encuentro, puesto que la localización liminal ultramundana, aun posible desde el punto de vista simbólico no cuadra bien con el mito griego, en el que Heracles, figura salvífica perfectamente conocida en Etruria y cuya labor adquiriría pleno significado en contexto tumbal está ausente. Es por ello que creemos, que la escena del abrazo figura a Admetis y Alcestis como marido y mujer, remarcando no la despedida en el momento de la muerte, aunque esta esté implícita para el conocedor del mito, sino su unión y los deberes conyugales cuyo acatamiento honorable llevará al sacrificio de Alcestis. La utilización del abrazo, unida al beso y al tocamiento del pecho, es también representada en un espejo etrusco de la primera mitad del s. IV a.C.<sup>1442</sup>, que representa precisamente a Alcestis y Admeto. La similitud del gesto entre ambas obras es notable<sup>1443</sup>, y el resto de los personajes, parecen aludir también al contexto matrimonial<sup>1444</sup>, apto por otra parte para un soporte como un espejo. La rica vestimenta de ambos personajes, se adapta igualmente al contexto nupcial al que hace referencia. Esta interpretación en relación con la

---

<sup>1441</sup> A pesar de los intentos, en exceso subjetivos y no del todo convincentes, por explicar la interacción entre los dos demonios y los dos personajes centrales: Charun señalando la suerte final de la difunta y el demonio derecho, identificado de nuevo de manera genérica, normalmente con un terrorífico Tuchulcha (cuyos rasgos por otra parte no son mucho más terroríficos que los de Charun. De hecho Jannot ya señala que solo los atributos diferencian realmente a ambos demonios cf. 1986: 62), amenazando a Admeto por haber violado las leyes naturales y haber engañado a la muerte (Pieraccini; Del Chiaro, 2014: 306).

<sup>1442</sup> Espejo de bronce proveniente de Falerii (Civiltà Castellana) New York. Metropolitan Museum 96.18.15 (Pieraccini, 2014)

<sup>1443</sup> Pieraccini y Del Chiaro reconocen la semejanza en el gesto, aunque en el espejo se llegue al beso (2014: 308).

<sup>1444</sup> La mujer con el perfume, que utiliza sobre Alcestis y el hombre con las sandalias. A pesar de que De Puma haya querido identificarlo con Thanatos (2013: 179-180).

inscripción y la demarcación espacio-temporal establecida por los demonios da coherencia y sentido a toda la escena y la dota de un significado escatológico coherente dentro del devenir ritual etrusco. La imagen central y la inscripción ejemplifican en una sola imagen las causas y el resultado del mito, al mismo tiempo que la colocación de la escena en el espacio liminal posterior a la muerte y anterior a la transformación, unido a aquel relaciona este sacrificio sustitutorio de Alceste con el ritual necesario de regeneración que transformará al difunto y posibilitará su feliz tránsito<sup>1445</sup>. Esta idea, une además las dos caras del vaso, uniendo la imagen de Admeto y Alceste con la de los bacantes de la cara B, bien entendida como prefiguración del goce eterno en el más allá, bien como alusión a los misterios dionisiacos que posibilitan ese mismo destino. De este modo el acto ritual simbólicamente representado y su consecuencia se encuentran expresados conjuntamente. Como en otras escenas, la despedida está implícita en el mito, pero no creemos que haya nada en la escena que indique que ese es el mito representado y que pueda ser por lo tanto utilizado como referente mítico de la despedida.

Frecuentemente en relación con la imagen que acabamos de comentar suele ponerse otro escifo de figuras rojas que presenta a un hombre vestido con himation extendiendo el brazo derecho con la palma abierta hacia una figura femenina a él enfrentada y ricamente vestida<sup>1446</sup>. Sobre ellos una figura demoníaca con serpientes adornando el frente de su cabeza y alada sobrevolando a los dos personajes. La escena, en cuyos extremos aparecen dos monumentos funerarios, ha sido a pesar de no contener ninguna inscripción, identificado tradicionalmente y de manera poco convincente, con el mito de Alceste y Admeto<sup>1447</sup>. Nuevamente en este caso no puede establecerse desarrollo narrativo concreto que vincule la escena al mito griego, y las similitudes con la cratera mencionada se basan en el contexto escatológico señalado por las tumbas y el demonio funerario y, la presencia de un hombre y una mujer enfrentados. El gesto, de origen retórico, puede tener un significado ambivalente, como declamación de un epitafio fúnebre<sup>1448</sup>, pero también

<sup>1445</sup> Una escena similar, aunque diferentemente representada, que la que Bonfante cree ver en un espejo de bronce (2000b: 15).

<sup>1446</sup> Cat C60

<sup>1447</sup> Beazley fue el primero en señalar tímidamente la posibilidad de que Admeto esté dando su discurso de despedida a Alceste (1949: 166). Señalando que el reverso del vaso muestra la muerte de Orestes por Egisto.; Bonfante, 2010: 464-465

<sup>1448</sup> Neumann, 1961; Massa-Pairault, 2014: 384.



como invitación a la unión, como preludio de una *dexiosis*. El problema de la escena, en el que no es posible señalar que personaje es el difunto y cuál el vivo, o si los dos son difuntos, lo que no permite adelantar ninguna hipótesis al respecto. Las dos tumbas, parecen indicar que ambos personajes son difuntos, y la presencia de un demon uniendo dos figuras en un gesto de *dexiosis* es conocido también en urnas de Volterra<sup>1449</sup>, por lo que parece más seguro probable que nos encontremos ante una escena de encuentro que de despedida, trasladada al espacio liminal marcado por las tumbas.

### **¿Una imagen de partida real?**

Al igual que con las representaciones mitológicas, otro tipo de imágenes también resultan ambiguas, aunque su relación con las imágenes circundantes permite en ocasiones identificar las escenas con una despedida. En el lado corto derecho de un sarcófago de Tarquinia<sup>1450</sup> tres personajes son representados. En el lado izquierdo y avanzando hacia la izquierda una mujer totalmente cubierta por el manto. Tras ella, a cierta distancia dos hombres, con la cabeza descubierta la observan. El primero tiene los brazos cubiertos por el manto, pero el segundo levanta la mano derecha para agarrar el hombro de la figura que tiene delante. Este gesto, no identifica al personaje central con el muerto, sino que sirve para retenerlo o para marcar su pertenencia a la esfera del otro personaje<sup>1451</sup>, la cercanía entre ambos. No hay nada, salvo el contexto funerario del soporte que nos indique de qué tipo de escena se trata. Sin embargo en relación a la escena del otro lado donde dos demonios sentados están leyendo unos rótulos y la escena del frontal donde una lucha de animales entre dos demonios parece adquirir valencias de ritual de tránsito, podría tratarse de una escena de partida de la difunta, despedida por dos familiares, que la dejan marchar.

### **Recapitulación**

Las escenas de despedida, que aluden a una realidad escatológica estructuralmente vinculada a los ritos de separación no son tan numerosas como

---

<sup>1449</sup> CUE II-1, 117

<sup>1450</sup> S34

<sup>1451</sup> Neumann, 1961 ; Franzoni, 2006.

parece a simple vista. Seguramente por el hecho de que se privilegian otros momentos del ritual o porque se seleccionan imágenes simbólicas o mitológicas para aludir a la despedida y la separación.

Rocas, demonios y puertas indican el primer umbral que se atraviesa con la muerte y que marca el inicio del viaje. Sin embargo los tres elementos son ambivalentes y pueden ser utilizados también para representar el último umbral que marca la llegada y el ingreso efectivo en el más allá. El elemento acuático, de representar este primer paso, lo hace de manera genérica y también ambigua.

La gestualidad, la vestimenta u otros elementos de las representaciones son por sí solo ambivalentes y creemos que en la mayoría de los casos su significado codificado alude más al encuentro que a la separación.

El contexto, la relación de los diferentes elementos respecto a la lógica compositiva interna de la escena, pero también en relación a otras imágenes del soporte puede indicar la representación de escenas de partida y despedida.

Además de una escena de prothesis sobre una urna de Volterra, el resto de las representaciones, referidas a la realidad escatológica, son dudosas como es el caso de las *dexiosis* en imágenes que incluyen un cipo funerario<sup>1452</sup>. No es de excluir que lo considerado cipo funerario, no sea más que la expresión del límite de otra dimensión, de otro mundo, a cuyas puertas se desarrolla el encuentro<sup>1453</sup>. Otras tradicionalmente vinculadas a la separación como el difunto marido apareciéndose a la mujer, muestran un esquema extraído de una composición narrativa, probablemente mitológica, pero que no puede directamente relacionarse más que con el contexto funerario. Por último otras escenas mitológicas como la despedida de Admeto y Alceste, deberían leerse en sentido simbólico, como una representación sinóptica del mito y no como una escena de despedida.

---

<sup>1452</sup> Cat U38

<sup>1453</sup> De un modo similar al que Benissari señala para los elementos arquitectónicos que estructuran el ambiente tumbal tanto en Campania como en Etruria, y que establecen diferentes dimensiones de desarrollo de la acción (2005).

### III.2b. Los caminos del más allá. Los itinerarios del viaje.

Tema frecuente sobre todo tipo de soportes funerarios<sup>1454</sup>, la exégesis del viaje ultramundano, al contrario que las escenas de despedida y encuentro, ha encontrado desde los estudios de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX<sup>1455</sup>, un consenso generalizado en el sentido genérico de las representaciones como recorrido del difunto al más allá<sup>1456</sup>.

El viaje a la ultratumba, constituye la fase de deshumanización del muerto, el proceso que llevará a la transformación global de su identidad personal y social, y a su separación definitiva del mundo de los vivos. Esta transformación del muerto en la realidad escatológica, va acompañada en el mundo real de una serie de rituales que sancionan este cambio, y que al mismo tiempo sirven para purificar y transformar a la sociedad de los vivos, que sigue idéntico itinerario hacia la normalidad y a la restructuración de su identidad alterada por la pérdida de uno de sus miembros. Desconocemos el recorrido ritual que los etruscos seguían durante los funerales, pero aunque con cautela un recorrido similar puede reconocerse en el mundo romano. Aquí al rito de separación de los funerales le seguía un banquete (*silicernium*) que servía de despedida ante la partida del muerto y quizás también como ofrenda para posibilitar el viaje; los funerales comprendían una serie de rituales de duelo y purificación, desarrollados en un intervalo de nueve días conocido como *feriae denicales*<sup>1457</sup>. Evidentemente se debe figurar al muerto, siguiendo un itinerario similar al que se desarrolla en los rituales funerarios y transformándose a la par que prosiguen ambos recorridos.

No sabemos cuál era la duración del viaje y si era imaginado en un largo espacio temporal. Aunque la noción de tiempo dentro de la geografía liminal, no tendría por qué constreñirse a las coordenadas temporales humanas, parece lógico pensar que la duración del viaje debía ser limitada. Podría comprenderse dentro del tiempo que iba desde el momento de la muerte hasta el de la sepultura, cuando otros

---

<sup>1454</sup> Es el tema favorito de las representaciones etruscas (Jannot, 2000: 91). Incluso sobre la cerámica pese a lo señalado por Steiner, que habla de lo extraño del tema sobre este soporte (2004: 11). Por el contrario, los numerosos estudios entre otros de Bonamini han demostrado que no es así (2014)

<sup>1455</sup> Inghirami reconoce ya en las imágenes sobre las urnas cinerarias este tema (1821: 49)

<sup>1456</sup> Cf. Capítulo I

<sup>1457</sup> Steurnagel, 1998 : 146.

ritos eran realizados para sancionar definitivamente la separación y la inclusión del muerto en su nueva sociedad, o en todo caso finalizar junto con el período ritual de duelo, que sanciona entre los vivos la desaparición del muerto y por lo tanto su integración absoluta en la comunidad de difuntos. Un viaje cuyo tiempo pudiese prolongarse indefinidamente, no solo conlleva el peligro de extraviarse, sino la posibilidad de que el muerto vuelva e interfiera en asuntos humanos. Una posibilidad de interacción que desde el punto de vista de las representaciones helenísticas no parece ajena a la mentalidad etrusca<sup>1458</sup>.

Las coordenadas espaciales en las que se desarrolla el tránsito parecen estar sin embargo más claras, al menos desde que a partir del s. V a.C.<sup>1459</sup> comienzan las representaciones realistas del mismo, quizá en paralelo a un proceso de estructuración ideológico y doctrinal<sup>1460</sup> que encuentra ahora expresión visiva, como sucede también en Grecia en ese mismo siglo. Desde ese momento, pero en base a creencias seguramente más antiguas, el viaje a la ultratumba, entendido como prueba iniciática<sup>1461</sup> en la que por medio de la experiencia vivida el muerto abandona gradualmente su condición humana para convertirse en un muerto de pleno derecho, se articula como un recorrido entre dos umbrales, en un espacio liminal que concluye con la llegada y la transgresión de las puertas<sup>1462</sup> del más allá. Ésta transgresión marca la transformación definitiva del muerto y su inclusión en la comunidad de difuntos, y por lo tanto la razón del viaje, que no continúa más allá.

La travesía puede realizarse a través de diferentes espacios (terrestre y acuático) y por medios dispares<sup>1463</sup>. Pero esto no implica, necesariamente, una estructuración profunda del viaje en diferentes etapas que sea obligado transitar

---

<sup>1458</sup> Cat. S54

<sup>1459</sup> La tumba dei Demoni Azzurri de Tarquinia (Cat P1) es la primera en figurar de manera explícita el viaje ultramundano en compañía de demonios sobre las dos paredes laterales de las tumbas, pese a la interesante propuesta señalada por Rendeli de ver en la pared derecha una visión alegórica de sabor eleusino, que no nos parece sostenible en base a la perfecta inserción de la escena en el grupo de imágenes etruscas que desde ese momento y durante todo el helenismo se desarrollan (1996)

<sup>1460</sup> Bonamici, 2014: 48

<sup>1461</sup> Y es en este sentido que debe considerarse un viaje complejo como lo llama Jannot, (2000:91)

<sup>1462</sup> No es comprensible, ni está apoyado en fuentes iconográficas la afirmación de Bonamici, según la cual el viaje se articula en dos espacios claramente diferenciados antes que se desarrollan antes y después de las puertas del más allá (2014: 48), quien parece confundir exterior e interior, viaje y meta.

<sup>1463</sup> Un recorrido del viaje de derecha a izquierda es señalado por Jannot (2001), pero no parece existir en las representaciones helenísticas una convención por la dirección a , como por ejemplo existe en la cerámica apula por la colocación de la salida del Hades en la parte inferior izquierda de los vasos.

sucesivamente hasta la última meta<sup>1464</sup>, sino diferentes modalidades de viaje, que, dependiendo de las circunstancias personales y sociales del difunto, son modos distintos pero equiparables de alcanzar el más allá<sup>1465</sup>. No es descartable que estos caminos paralelos sean recuerdo de creencias pasadas entremezcladas, pero responden todos a idéntica forma de pensamiento mítico que estructura y localiza el espacio ultramundano en la alteridad del paisaje habitado y humano<sup>1466</sup>, o que tengan que ver con diferentes formas de representación social del difunto transpuestas a la ultratumba. La pluralidad de modos de viajar, está presente en el mundo griego desde época homérica, donde en la Odisea diferentes muertos y por diferentes razones alcanzan el más allá siguiendo caminos y formas diferentes; o en la Rana de Aristófanes, donde Dioniso atraviesa la laguna para llegar al primer umbral del más allá, pero su criado se ve obligado a rodearla a pie para llegar a idéntico destino; En Etruria esta pluralidad, es apreciable en la decoración tumbal, especialmente en una la tumba dei demoni azzurri (s. V a.C.) donde se representan dos itinerarios diferentes, pero paralelos y en el caso de la mujer dos formas de viajar, a pie y en barco. El destino sin embargo es el mismo, para ambos difuntos.

El paisaje de este espacio liminal no está claramente definido por ningún elemento en las representaciones. Esta tierra yerma, desnuda de cualquier elemento individualizador que sirva para hacerlo reconocible, familiar, subraya el carácter liminal y ultramundano del pasaje, de una tierra de nadie, no sujeta a las normas habituales que organizan cualquier paisaje natural o habitado. Solo los umbrales, y en especial el último están verdaderamente señalados por signos que sirven para localizar la escena en un punto exacto de la geografía ultramundana. En el resto de representaciones, solo la composición y los elementos ajenos al paisaje sirven para

---

<sup>1464</sup> Tal y como señala Krauskopf en relación al célebre sarcófago de Chiusi. (2006: 67); sin embargo la cualidad narrativa del arte etrusco ha de ser tomada con cautela, su carácter sinóptico incluye en la misma escena elementos que son significantes a nivel simbólico pero que no siempre han de ser leídos de manera narrativa.

<sup>1465</sup> La aparición de demonios duplicados, como en el de los dos Charunes que aparecen en diferentes vasos del grupo de Vanth con representaciones de viaje al más allá, tampoco implica necesariamente la existencia de etapas diferentes (Bonamici, 2005:35), sino la representación de diferentes momentos temporales de un mismo recorrido. Lo mismo puede decirse de los diferentes Turms en otros ejemplos: a pesar de lo afirmado por Bonamici (2005: 35). La existencia de estos diferentes momentos es clara en la cerámica ática en la que diferentes representaciones muestran a Hermes portando al difunto hasta la barca de Caronte (Oakley, 2004: 114). De hecho Bonnamici separa únicamente en dos grandes partes el interior ultramundano, considerando la etapa del viaje y del interior dos espacios infernales.

<sup>1466</sup> Cf. *Supra* capítulo I

localizar la escena. El tipo de viaje representado, basta, por ejemplo, para señalar el espacio terrestre o acuático en el que se desarrolla el tránsito sin que sea necesaria ninguna otra precisión. Estos indicios localizadores y contextualizadores son similares a los que se encuentran en la pintura ática e italiota a partir del s. IV a.C.. Allí, en palabras de Halm-Tisserant<sup>1467</sup>, la multiplicación infinita de sintaxis y los elementos codificados permiten, la evocación de un lugar concreto que el contexto temático ayuda a identificar, sin recurrir a una evocación verdaderamente paisajística. Y esto mismo sucede en las representaciones etruscas que nos ocupan, lo que además incide en el carácter prevalentemente simbólico y no narrativo dado a la mayoría de estas representaciones. Los diferentes elementos no están para describir un momento concreto del paso, sino para evocar mental y simbólicamente el tránsito, por lo que los únicos signos privilegiados son aquellos que permiten inferir de manera rápida e inequívoca lo que se transmite. En este sentido, algunos elementos como las antorchas portadas por Vanth durante el tránsito<sup>1468</sup>, pueden hacer referencia a la oscuridad del pasaje ultramundano, bien por su carácter subterráneo, bien nocturno, pero ha de ser también referencia simbólica al fuego en tanto que elemento purificador y en ese sentido ritual debe entenderse su presencia en escenas mitológicas que no tienen lugar en un ambiente nocturno o interior. El carácter simbólico, no narrativo, ni realista que privilegia esta lectura se reafirma en oposición a las escenas rituales de época arcaica y clásica donde los elementos vegetales y animales localizan y definen el espacio sacro en el que aquellas se desarrollan<sup>1469</sup>; y también por contraste al interior del más allá, donde rocas, árboles o cañas, contraponen, como en la tumba dell'Orco, la idea del florecer exuberante de la transformación<sup>1470</sup> ya realizada al vacío simbólico que la precede durante el viaje.

El espacio desnudo del tránsito, es también figurado como un espacio inhabitado y vacío. Solo los demonios y los difuntos lo pueblan durante el tránsito y solo sus extremos, como lugares liminales parecen igualarse mentalmente al espacio

---

<sup>1467</sup> 1999: 245

<sup>1468</sup> Su posicionamiento hacia arriba o hacia abajo no parece tener ningún significado concreto, más allá de que el llevarla hacia abajo sea una forma práctica de avivar la llama (Scheffer, 1991: 56)

<sup>1469</sup> Rouveret, 1988; Adam, 1990: 146

<sup>1470</sup> La vegetación lujuriosa en las representaciones antiguas, sirve para reforzar el rito y sus resultados (Rouveret, 1989: 141)

que habitan los monstruos, pero más como caracterización simbólica que como morada amenazante real<sup>1471</sup>, algo que queda claro incluso en el propio Virgilio cuando describe el umbral del Erebo<sup>1472</sup>. Las luchas contra los monstruos, han de ser entendidas únicamente como alusión simbólica a la transformación del difunto, no como luchas reales, sino como metáfora del cambio psicológico y físico que se produce durante el viaje, y que se iguala al cambio que sufre el héroe al enfrentarse al monstruo. Esa hazaña es la que dota de heroicidad al héroe, lo que le transforma, en un ser superior al hombre corriente. Y esa transformación, al igual que la del difunto, acontece por medio del esfuerzo físico, pero también por medio del cambio psicológico que produce la introspección y el enfrentamiento con el otro, que dota de un conocimiento superior a quien lo enfrenta. Los monstruos, en este sentido, no son solo seres abominables y terroríficos que es necesario eliminar, sino que son también portadores de sabiduría. Luchas contra el monstruo, por sus múltiples valencias es por lo tanto considerado prueba iniciática, al igual que lo es el viaje de la muerte.

Y relacionado con ello, está la función de los **demonios**, convertidos en estas escenas en símbolos del paso y de la metamorfosis del difunto a través del proceso deshumanizador del viaje. Su función es la de servir de acompañantes, agentes y facilitadores<sup>1473</sup> de esta ruta de profundo cambio y solo en este sentido se convierten en indicadores del transcurrir geográfico del viaje de manera genérica. Su representación, en las escenas de viaje es, por lo tanto, más simbólica que real, y así se explica, la aparición indiferenciada de diferentes demonios, de manera aparentemente intercambiable, no como alusión a diferentes momentos del camino, sino de manera metonímica a todo el proceso de tránsito, desde la muerte y separación hasta la transformación y agregación del difunto. Su función, en estas

---

<sup>1471</sup> Tal y como los ve por ejemplo Bonamici, 2014: 48.

<sup>1472</sup> Virgilio localiza a infinidad de monstruos poblando la frontera del Hades, pero son sus fantasmas inofensivos los que habitan allí, remarcando la situación liminal extrema de este espacio en todos los sentidos. *“Multaque praeterea variarum monstra ferarum:/Centauri in foribus stabulant, Scyllaeque biformes,/et centumgeminus Briareus, ac belua Lernaehorrendum stridens, flammisque armata Chimaera,/Gorgones Harpyiaeque et forma tricornis umbrae./ Corripit hic subita trepidus formidine ferrum/ Aeneas, strictamque aciem venientibus offert,/ et, ni docta comes tenues sine corpore vitas/ admoneat volitare cava sub imagine formae,/inruat, et frustra ferro diverberet umbras. »* Virg. Aen. VI, 285-290.

<sup>1473</sup> Steurnagel, 1998: 147

representaciones, no marca el espacio de manera estrictamente geográfica como en las escenas de partida o de encuentro, sino que alude a todo ese concepto de manera sinóptica.



Fig. XXXIX

Esta diferencia es clara si comparamos algunas escenas de viaje a caballo sobre dos urnas de Volterra: Mientras que en la primera<sup>1474</sup> Charun con martillo emergiendo de una roca en el suelo se contrapone al difunto que viaja a caballo seguido por un servidor, es representación geográfica del umbral; en la segunda<sup>1475</sup> aparece también con martillo siguiendo al difunto a caballo precedido por Vanth con antorcha, en una alusión en la que ambos demonios son representación sinóptica de todo el viaje y del proceso de transformación. Esta diferencia es subrayada en otras urnas, también de Volterra donde a la escena frontal<sup>1476</sup> de viaje a caballo entre dos demonios, se contraponen en los lados cortos, bien unos familiares que enmantados representan la partida y un demon en el lado opuesto que señala el umbral al que se dirige el viaje de la cara frontal; bien<sup>1477</sup> dos demonios que marcan en los lados cortos los umbrales del inicio y el final del viaje. En estos dos ejemplos es claro que mientras que los demonios de los lados cortos representan el espacio desde un punto de vista geográfico, en las escenas de viaje, su representación es más alusiva de su función durante todo el viaje, que de un momento concreto del mismo y de ahí que su posición pueda ser intercambiada casi aleatoriamente, o que pueda ser incluida en esquemas extraídos del arte conmemorativo público como en el caso de los cortejos de la tumba del Convegno.

En otras escenas de viaje, especialmente en las del viaje en cuadriga o en los cortejos de magistrado, algo más tardíos en los que la composición narrativa parece cobrar fuerza, es frecuente que Vanth aparezca insertada, aludiendo también de

<sup>1474</sup> Cat U40

<sup>1475</sup> Cat U13

<sup>1476</sup> Cat U43

<sup>1477</sup> Cat U56



manera genérica al paso, pero en sentido triunfal y retomando esquemas del final del clasicismo o del primer helenismo como la tumba Golini I de Orvieto.

Las escenas de viaje, no siempre cuentan con la aparición de demonios, que clarifiquen el carácter ultramundano de la representación, pero el contexto es suficiente para que esto no implique la pérdida del valor funerario de las representaciones.

Indicativo resulta que Vanth y Charun estén ausentes de las representaciones del viaje ultramundano a través del elemento acuático. Quizás porque este sea expresión genérica o metafórica del tránsito heroico en el que la alusión al paso como recorrido iniciático de transformación está ya implícito en la forma misma, o quizás porque los *ghetoi* y otras criaturas marinas adoptan la función intermediadora y transformadoras de los demonios en las escenas terrestres. La idea de paso repentino y especial, que suaviza o acelera el tránsito de la muerte, no es ajena al mundo antiguo, como demuestra por ejemplo la Odisea

Las formas de atravesar estos espacios son múltiples, pero sus diferentes modalidades son reconducibles desde el punto de vista de las representaciones a la figuración del viaje tanto por vía terrestre, el más numeroso, como por vía acuática. Las diferentes modalidades del viaje y sus esquemas iconográficos principales han sido convincentemente individualizadas por Steiner<sup>1478</sup>, en un análisis genérico y comparativo que permite un recorrido comparativo desde sus primeras manifestaciones hasta época helenística. A ella remito para un primer acercamiento de las principales características diferenciales de cada una de las series del viaje realista a la ultratumba, así como para las peculiaridades estilísticas y su posible origen, desarrollo e influencias.

La selección de estas modalidades, de estas formas de viajar está íntimamente relacionada con el devenir socio-político etrusco. Así mientras demonios, esquemas compositivos y otros elementos simbólicos aluden principalmente a aspectos relacionados con las creencias escatológicas; el tipo de viaje escogido en las imágenes para realizar el recorrido está dirigido a calificar al difunto tanto en términos de género y status social, como a nivel religioso por su

---

<sup>1478</sup> 2014: 150-241

pertenencia a un grupo reducido como el de los iniciados. El simbolismo, no parece tan rígido como el sistema de las estelas de Felsina<sup>1479</sup>, en las que la ascendencia de los modos áticos de representación social y política parecen haber sido conscientemente utilizados y revalorizados de manera mucho más rígida, pero algo similar es visible en todas las representaciones del viaje en época helenística, tal y como han señalado diversos autores en relación a ejemplos particulares sobre diferentes soportes<sup>1480</sup>. Las interrelaciones establecidas entre el valle del Po, la Etruria propiamente dicha y las producciones áticas, en cuanto a la transmisión y difusión de iconografías, parecen complementarias<sup>1481</sup>. Creándose una iconografía que se hará recurrente desde la segunda mitad del siglo V a.C.

La representación del viaje a la ultratumba masculino es más común que el femenino y adopta formas como el viaje a caballo, en biga o cuadriga que refuerzan una construcción ideológica y una auto-representación del hombre ligada a la esfera política y militar; en el caso de la mujer, además de ser prevalente su representación en escenas de encuentro y, por lo tanto de reunificación familiar que subrayan y revalorizan su status social y su poder, a través de un imaginario ideológico ligado al linaje y a la familia, por vía consanguínea o matrimonial<sup>1482</sup>; en las representaciones del viaje suele aparecer la mayoría de las veces viajando en carro bien sentada o bien en *carpentum*, no siempre sola, lo que incidiría en un tipo de representación ligado a la exhibición del status y del poder en cuanto a su calidad de madre o esposa<sup>1483</sup>. Un sarcófago de Cerveteri de la segunda mitad del s. IV a.C.<sup>1484</sup> y otro de Vulci de principios del s. III a.C.<sup>1485</sup>, ilustran esta dualidad representativa en base al género: En el primero, el difunto se dirige a la ultratumba precedido por músicos y seguido por una biga, ambos símbolos cívicos y militares que le sirven como forma de autorepresentación ultramundana, mientras que la mujer junto a él, seguramente su difunta esposa, realiza el gesto de la *anacalypsis*, que connota su status en relación al matrimonio y a su condición de mujer. Más claro

---

<sup>1479</sup> Sassatelli, Govi, 2009 : 70.

<sup>1480</sup> Massa-Pairault, 1985c

<sup>1481</sup> Gilotta, 2010: 110

<sup>1482</sup> Marin Aguilera, 2011: 748-750

<sup>1483</sup> Bartoloni y Grottanelli, también señalan como el carro y en especial el *carpentum* era un atributo de las matronas en Roma (1989)

<sup>1484</sup> Cat S7

<sup>1485</sup> Cat S58

aún es el segundo ejemplar en el que dos procesiones se juntan en el centro en el que el matrimonio, reconocible por la gestualidad, se encuentra. A la derecha del hombre cuatro personajes portan insignias de los cargos cívicos que le califican, mientras que los objetos que portan los personajes a la derecha de la mujer connotan la esfera privada de la casa y su rango de esposa. Además una lectura en clave ritual de estos objetos tampoco es excluible, como ya viésemos. Es esta una diferenciación que va a prevalecer durante todo el helenismo y que solo va a variar parcialmente por la aparición o desaparición de tipologías específicas del viaje.

**El viaje a pie** ejemplifica en buena medida esta disociación representativa en base a criterios de género y status, en sus dos modalidades: El viaje individual prevalentemente femenino y el viaje en cortejo triunfal de magistrados de carácter exclusivamente masculino.

**El viaje a pie realizado de manera individual**, fija su iconografía en la segunda mitad del siglo V a.C., y desaparece a finales del s. III a.C. o principios del s. II a.C.<sup>1486</sup>. El esquema base, que puede encontrarse ya a finales del s. V a.C. en la tumba *dei demoni Azzurri* representa a la difunta vestida y conducida frecuentemente entre dos demonios funerarios al más allá<sup>1487</sup> y ocasionalmente por uno<sup>1488</sup>, que en ocasiones le agarran o empujan gentilmente como ayuda para que avance. Un modelo que encontramos también en las pocas representaciones que representan a difuntos masculinos<sup>1489</sup>.

La utilización durante la segunda mitad del s. IV a.C. y el s. III a.C. de este esquema compositivo para figurar la travesía ultramundana femenina está relacionado con las formas de representación de su status y género, y con la probable ausencia de modelos fijos de representación pública de la misma. Frente al status masculino, expresado a través de la exaltación de su condición militar o cívica, el de la mujer, en la sociedad etrusca, se expresa a través de su pertenencia a un linaje y por medio de los lazos matrimoniales establecidos con otro. Figurada

---

<sup>1486</sup> Steiner, 2004, señala la influencia estilística ática en algunos motivos, pero señala la ausencia de representaciones similares en el arte griego (150-164) y mucho menos fuera del contexto mitológico. Considera el tema del demon llevando al difunto al más allá etrusco y señala que aparece ya en las estelas de Felsina.

<sup>1487</sup> Cat P18; P28; C62, C64.

<sup>1488</sup> Cat C24

<sup>1489</sup> Cat P18; S61

como madre y esposa, no está relegada desde el punto de vista práctico de su posición de poder, en una sociedad oligárquica donde el uso del matronímico y las referencias al linaje materno son muestra de que la alta posición política, económica y social podía transmitirse también por vía femenina. Su esfera de actuación política y social está, sin embargo, más restringida que la del hombre y es por ello que debió de carecer de una tradición figurativa de exaltación pública tan fijada como la aquel. La adopción del viaje a pie, en este sentido representa un tipo de viaje más privado, y en el que a nivel ideológico aunque no formal podría haber intervenido la idea del rapto por parte de los demonios, con las evidentes valencias funerarias pero también en relación al matrimonio que de ello se derivan<sup>1490</sup>.

La idea del tránsito femenino desprovisto de alusiones cívicas es visible también en una imagen de la tumba Bruschi<sup>1491</sup>, que aun no representando específicamente un viaje a pie es indicativa de lo expuesto. En la tumba la mujer contempla su imagen en un espejo que le tiende una sirvienta, con claras referencias funerarias. La difunta expresa a través de esta imagen su paso hacia la muerte a través de un imaginario convenido por el cual el propio rango viene expresado por las alusiones externas de lujo, las ricas joyas que luce y los vestidos que porta, que delatan su pertenencia a un linaje importante. Su sociabilización y connotación para la muerte viene por lo tanto expresada a través de la conceptualización de su imagen como madre o esposa. Las escenas del viaje femenino a pie contienen también fuertes valencias dionisiacas, sobre todo en los vasos de FR del s. IV a.C., aunque ya visible en el s. V a.C.<sup>1492</sup>, sobre la cerámica y las estelas de Felsina, pero que es menos usual en las representaciones del tema en relación a los hombres sobre las urnas y sarcófagos posteriores y que trataremos más adelante<sup>1493</sup>;

Frente al viaje a pie individual, el llamado **cortejo a pie de magistrados**<sup>1494</sup> es una tipología de travesía colectiva ultramundana exclusivamente masculina de connotaciones triunfales, en la que la exaltación pública del status político y social del difunto se transpone a la ultratumba. Formas grupales de viaje a la ultratumba

---

<sup>1490</sup> Una idea habitual en las escenas de las estelas felsinas en las que el paso se expresa visivamente en la forma del rapto con fines eróticos (Sassatelli, 1984: 111)

<sup>1491</sup> Cat P17

<sup>1492</sup> Cristofani, 1992; 1995; 1997; Steiner, 2004: 164; Bonamici 2006; Bonamici 2014.

<sup>1493</sup> Cf. *Infra* Travesía salvífica bajo el símbolo de Dioniso.

<sup>1494</sup> Una primera aproximación al tema, aunque no solo funerario en Lambrechts, 1959

que reafirman el *satus* político y social de la la aristocracia etrusca, a través de diferentes elementos por medio de la marcha triunfal o la marcha triunfal. Está presente en Etruria meridional desde al menos principios del s. IV a.C. en sarcófagos como el del sacerdote de Caere<sup>1495</sup> o en la tumba dei Pigmei de Tarquinia<sup>1496</sup>; y en la segunda mitad del siglo la tumba degli Scudi de Tarquinia. Adquiere entonces una popularidad, sobre todo en esta última ciudad, que se extiende hasta la primera mitad del s. III a.C., cuando parece ir perdiendo significado debido, según algunos autores, a la inclusión de Tarquinia en el estado romano en el 281 a.C.<sup>1497</sup>. En todo caso, la razón está seguramente relacionada con los cambios en las formas de auto-representación ligados al devenir político y social de estas ciudades. Del siglo III a.C. son ejemplos como las representaciones de la tumba Bruschi, del Tifón o del Cardinale de Tarquinia; así como de diferentes sarcófagos, tanto esculpidos, como pintados, como en los de la tumba Giglioli de Tarquinia<sup>1498</sup>.

El motivo reaparecerá en las representaciones sobre urnas cinerarias realizadas durante el siglo I a.C., pero en un momento posterior a las guerras civiles y como forma de representación ligada a la política municipal romana, en un momento de avanzada romanización de la península<sup>1499</sup>.

El tipo base, que con modificaciones u omisiones se repite sobre la mayoría de los soportes hasta mediados del s. III a.C., representa al difunto acompañado o no por un servidor y precedido por *apparitores* con las insignias del poder<sup>1500</sup> y ocasionalmente por músicos. Antecediendo o mezclados con el cortejo figuran demonios funerarios que contextualizan la escena, como en el caso de la tumba del *tifone*<sup>1501</sup>, donde la iconografía se complica e innova con la disposición de la escena en dos niveles. La inserción de los demonios funerarios, en un esquema

---

<sup>1495</sup> Cat S1

<sup>1496</sup> Cat P2; donde la clara connotación heroica del difunto se manifiesta en unos casos por su representación diademada y su vestimenta guerrera, o por su torso desnudo en otros casos (Harari, 2005: 80-81)

<sup>1497</sup> Menzel; Naso, 2007: 23

<sup>1498</sup> Para un catálogo de la mayoría de las representaciones : Lambrechts, 1959

<sup>1499</sup> Maggiani, 1998: 131-132; Harari, 2005: 84-85.

<sup>1500</sup> Para las insignias del poder y los diferentes elementos del cortejo de magistrados, así como para un estudio pormenorizado de los diferentes elementos del cortejo: Lambrechts, 1959; Schäffer, 1989; Maggiani, 1998; Martínez-Pinna, 1999; Naso, 2001; Menzel; Naso, 2007 Insignias como las *vergae* están presentes en numerosos monumentos de Tarquinia, Caere y Volsinii de manera incluso aislada (Naso, 2001: 25)

<sup>1501</sup> Cat. P29; Naso, 2001: 25

preexistente<sup>1502</sup>, no impide que estos sean delimitadores del espacio en el que tiene lugar el cortejo y que prefiguren el resultado final del trayecto. El sarcófago de Laris Flavie es también paradigmático a este respecto, dado que la representación sobre el lado corto con Charun al que se acerca desde el lado frontal el cortejo de magistrados da sentido a la escena, pero al mismo tiempo muestra como dos esquemas diferenciados se han unido aquí<sup>1503</sup>. Otros ejemplos como la tumba del *Convegno*<sup>1504</sup>, omiten la representación de los demonios funerarios pero dado el carácter celebratorio y funerario de escena, ha de seguir interpretándose como un viaje triunfal a la ultratumba<sup>1505</sup>.

Parece claro, después de una larga controversia historiográfica, que las representaciones funerarias reflejan eventos reales a las que luego se habrían



añadido los demonios ultramundanos, como demuestra la cuidada representación de las insignias del poder<sup>1506</sup> o la presencia de unos *apparitores* determinados, que no parecen ser objeto

de la invención del artesano. No existe sin embargo en este intento voluntad de representación histórica de hecho verídico alguno, como ocurre en el arte romano<sup>1507</sup>, y la selección del motivo se debe sin duda al imaginario convenido de auto-representación masculina, que se ha traspuesto a la ultratumba.

<sup>1502</sup> Como ocurre en la tumba del Tifone (Cristofani, 1989: 609-610; 1990: 71-72; Cataldi Dini, 2005) Naso, 2001: 25 en referencia a los demonios del cortejo de la tumba Bruschi

<sup>1503</sup> Steiner, 2004: 162

<sup>1504</sup> Cat P19; Naso 2001, 21-27. Gilotta 2000, 184 e 189; Tassi Scandone 2001, 46-47; teingräber 2002, 141-142; Papini 2004, 284 (cenno); Serra Ridgway 2005, 15-16; Menzel; Naso, 2007

<sup>1505</sup> Tal y como demostró Lambrechts y viene siendo aceptado desde entonces (1959). En este sentido Gilotta afirma que los cortejos son similares a un triunfo, pero que al mismo tiempo son apoteosis militar, gentilicia y fúnebre (2000:185).

<sup>1506</sup> Menzel; Naso, 2007: 40

<sup>1507</sup> Gilotta, 2000: 187-189

La perpetuación de los lazos familiares y del status social y político del difunto, no solo están aquí exaltados para gloria de la familia superviviente<sup>1508</sup>, sino que son marca personal que el difunto mantiene en la otra vida. Junto a esta la finalidad funeraria de las representaciones es evidente, como sugiere el uso de un esquema compositivo básico, compartido con el viaje a pie individual<sup>1509</sup>. Algo evidente sobre la pared del fondo de la tumba *del Convegno* del s. III a.C., donde se representa un cortejo formado por cuatro *apparitores* con las insignias del magistrado<sup>1510</sup>, seguidos por el difunto y un sirviente que porta al hombro las pertenencias del magistrado<sup>1511</sup>. Ningún elemento remite claramente al mundo ultramundano, pero estas dos figuras aisladas, se encuentran también en una urna de Volterra precedidas por un demon, que aquí ha sido sustituido por el cortejo, por lo que su presencia indica claramente un esquema conocido que alude inmediatamente al aspecto ultramundano del viaje, sin que otros elementos hagan referencia al mismo. En el caso de la tumba *del Convegno*, un servidor similar está ausente de la escenificación de la pared izquierda, donde dos cortejos anteceden al que se desarrolla en la pared del fondo. Esta ausencia podría inducir a pensar que son figurados como antepasados premuertos, coronados por que se encuentran ya en el más allá y han salido a buscar e integrar al nuevo finado<sup>1512</sup>. Es cierto que las inscripciones según Menzel y Naso<sup>1513</sup>, figuran a padre e hijo en el lado izquierdo y a un antepasado en la pared del fondo, sin ninguna referencia más que el hecho de que en la pared de fondo el personaje venga definido como padre, que no creemos concluyente.

El éxito del cortejo de magistrados durante la 2ª mitad del s. IV y la primera mitad del s. III a.C. ha de ponerse en relación con la involución de la clase

---

<sup>1508</sup> Como señalan algunos autores como Massa-Pairault, 1985c o Torelli, 1995 Para ellos las escenas tomadas del mito griego, que desde mediados del siglo IV a.C. florecen en la ultratumba etrusca como en la tumba François o en las “colecciones” de héroes griegos, no son sino exaltación del *epos* familiar, en una lectura que parecen creer prevalente al mensaje funerario, en nuestra opinión primario siempre.

<sup>1509</sup> Steiner: 2004: 161

<sup>1510</sup> En este caso *virgae*, hachas dobles y lanzas de diferentes tamaños. (Menzel; Naso, 2007:23)

<sup>1511</sup> Menzel y Naso lo reconocen como sirviente portando el equipaje 2007: 25, nota 7 (con otras posibles interpretaciones anteriores)

<sup>1512</sup> En concordancia con esta creencia se encuentra el paso de Polibio (VI, 53, 6) en el que al describir los funerales aristocráticos del siglo II a.C., narra como acompañan al muerto hasta el sepulcro, personajes con las máscaras de sus abuelos. (cf. Fiorentini, 2008) Lo que concuerda con la importancia ya mencionada de los ancestros en cualquier rito de paso.

<sup>1513</sup> 2007: 40. También sobre este tema: Naso, 2001: 24

aristocrática etrusca y en la búsqueda de rasgos distintivos de clase como consecuencia de la confrontación cada vez más directa con Roma. La desaparición momentánea del motivo y su readaptación al final de la producción de urnas, con un esquema mucho más simplificado encuentra su explicación en la valoración de los cargos municipales como símbolo de status, plenamente inmerso en el mundo romano.

Otra de las formas del imaginario etrusco para llegar al más allá es **el viaje a caballo**<sup>1514</sup>. Las representaciones de caballos en contexto funerario son antiguas<sup>1515</sup>, retrotrayéndose hasta época orientalizante e incluso en esa época en la tumba Campana de Veyes, podría quizás interpretarse la escena, a la derecha de la puerta, de la pared del fondo como un viaje al más allá rodeado por animales de carácter demonico<sup>1516</sup>. En el siglo VI a.C., el vínculo entre caballo y viaje salvífico, asociado a los jinetes míticos por antonomasia, los Dioscuros, es también visible en la tumba del Barone<sup>1517</sup>, y más tarde, en la tumba dei Pigmei<sup>1518</sup>, este viaje individual se combina con diferentes miembros de la familia cabalgando juntos al allende. En todas estas imágenes, el caballo es símbolo de status social del finado, pero también dota al viaje de tintes heroicos que son promesa salvífica para el más allá.

Ambas ideas se encuentran en este tipo de representaciones en época helenística, cuando su carácter inequívoco de viaje ultramundano y heroico<sup>1519</sup>, deviene de uso exclusivamente masculino. A partir de la segunda mitad del s. IV a.C., el viaje a caballo va a sustituir paulatinamente al viaje en biga<sup>1520</sup>, como alusión al status, al triunfo y a la pompè en el cuadro heroizante de la ideología oligárquica del

---

<sup>1514</sup> Sobre el viaje a caballo sobre las urnas cinerarias: cf. Körte, 1916: 83-94; Para un tratamiento genérico y una convincente delimitación de los tipos de representación y sus influencias: cf. Steiner, 2004: 165-179.

<sup>1515</sup> Torelli demostró ya como esta representación considerada tardo-clásica o helenística estaba ya presente en época arcaica (1997: 130-134) Para los caballos en el más allá etrusco cf. Blázquez, 1957-1958.

<sup>1516</sup> Colonna, 1989.

<sup>1517</sup> Torelli, 1991; de no identificarse la escena con los Dióscuros, el caballo no tiene porque perder sus connotaciones en cuanto referente del viaje ultramundano y de status.

<sup>1518</sup> Cat P2

<sup>1519</sup> Dentzer, 1981: 82; Steiner, 2004: 165

<sup>1520</sup> Como expresión de viaje heroico a la ultratumba tal y como se encuentra por ejemplo en la tumba Golini I o antes en las estelas felsinas. El viaje en biga, no desaparece pero se transmuta dentro de una nueva conciencia ciudadana en viaje del magistrado en biga hacia el más allá. Cf. Infra.



*oikos* aristocrático<sup>1521</sup>, como ejemplifica claramente la representación del jinete, lamentablemente en muy mal estado de conservación, de la tumba Bruschi o el motivo de un sarcófago de s. Giuliano<sup>1522</sup> del último cuarto del s. IV a.C. que repropone el esquema del viaje a pie femenino, pero esta vez realizado a caballo, y con el difunto a torso desnudo como preludio de la heroización que le aguarda o que ya ha conseguido.

La popularidad del motivo en las urnas de Volterra y Perugia a partir del s. III a.C., pero sobre todo en el s. II a.C., muestra que el motivo se mantiene también, dentro de la conciencia ciudadana como símbolo de dignidad social, sin que este nuevo florecer iconográfico del motivo, pueda considerarse directamente, como prueba del ascenso de las clases intermedias dentro de la escala social<sup>1523</sup> y la adopción, como evidentemente debió suceder ocasionalmente, de formas de auto-representación ligadas a la antigua tradición aristocrática, que siguió sin embargo en el poder; y que aún, la antigua y tradicional ideología funeraria a nuevas formas ideológicas dentro de una estructura política que va paulatinamente romanizándose.

La configuración genérica del viaje a caballo a través de la representación de un esquema tipo que representa al difunto a caballo acompañado o no, por uno o más demonios, y ocasionalmente también por uno o más servidores portando el equipaje del difunto, es un esquema que seguirá vigente desde el s. IV a.C. hasta el final de la época helenística. Aún simplificado o complicado con la omisión o adición de personajes y elementos, lo encontramos en un sarcófago<sup>1524</sup> de la Tumba dei Camna I de Tarquinia del segundo cuarto del s. III a.C., que presenta al jinete en viaje al más allá en compañía de un demonio; o aparece, avanzando entre dos demonios, en la tumba del Cardinale de Tarquinia, y de igual modo en el siglo III a.C. en diferentes urnas de Volterra<sup>1525</sup> del s. II a.C.

---

<sup>1521</sup> Massa-Pairault, 1985c: 214-218

<sup>1522</sup> Cat S37

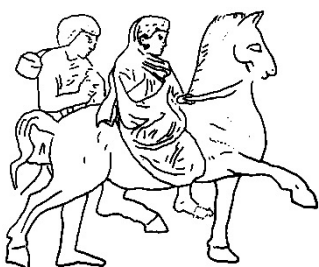
<sup>1523</sup> Massa-Pairault, no tiene en cuenta que los diferentes tipos de urnas y calidad estilística de las mismas, no está necesariamente relacionado con la diferente extracción social de los comitentes. (1985c)

<sup>1524</sup> Cat S88

<sup>1525</sup> Cat U13

La tipología del viaje a caballo no encuentra paralelos estilísticos directos en otros lugares, más que en aspectos particulares<sup>1526</sup>, lo que demuestra que el trasfondo ideológico de la escena es etrusco. Su configuración sinóptica aún así elementos que refuerzan las dos ideas básicas: el status, a través del caballo, pero también por medio de la vestimenta como en el sarcófago de Chiusi<sup>1527</sup> en el que el difunto aparece vestido con una loriga que refuerza su status guerrero y tiene seguramente valencias heroicas.; y la heroización a través de demones que aluden al tránsito y a la transformación de manera metafórica, en escenas en las que como ya mencionamos no pueden muchas veces considerarse composiciones de tipo narrativo. En la cara frontal de una urna de Volterra<sup>1528</sup>, el caballero totalmente embozado avanza hacia la derecha, seguido únicamente por un servidor. Nada en la escena indica a priori que se trate de un viaje ultramundano, ni siquiera la

Fig. XLI



vestimenta del difunto. En los lados cortos una Vanth con antorcha a la derecha y un Charun con martillo y un objeto extraño bajo el ala, a la izquierda localizan la escena, seguramente indicando el principio y el final del viaje, o de manera simbólica los dos momentos del mismo, el inicio con la muerte y la transformación que tiene lugar al final. De todas formas, incluso sin estos elementos, la propia codificación de la imagen debería remitir automáticamente en este contexto al viaje ultramundano. Su similitud, en negativo a otra urna en la que caballero y servidor en idéntica pose van precedidos por Charun así parece indicarlo. (Fig. XLI)

Las alusiones a la concepción del viaje al más allá en sentido escatológico heroico, encuentran un ejemplo evocador en una urna de Volterra<sup>1529</sup>, en la que al esquema habitual del viaje a caballo entre dos demones, se han añadido bajo las patas del difuntos dos cuerpos muertos. La referencia al sacrificio o a la lucha como medio para la transformación heroica al concluir el viaje parece clara. La aparición de personajes bajo las ruedas de los carros con valor significativo es común en las urnas de Volterra, como las que representan el rapto de Perséfone, en las que Escila

<sup>1526</sup> Steiner, 2004: 169

<sup>1527</sup> S134

<sup>1528</sup> CUE II-1, 178; Cat U41 (tav. XXXI)

<sup>1529</sup> Cat U44

y otros personajes aparecen frecuentemente bajo las patas de los caballos, en alusión al tránsito de la muerte y/o al viaje por mar. En el carro de Monteleone de Spoleto del siglo VI a.C.<sup>1530</sup>, Polixena aparece bajo los caballos alados en los que Aquiles asciende hacia su personal apoteosis. Evidentemente se trata de una representación simbólica, en la que la figura femenina bajo los caballos alude a su sacrificio en la pira del héroe. Igualmente indicativo es, en este sentido, como a partir del s. III –II a.C. un nuevo tipo de representación del jinete, adopta ciertas características de las estelas de culto heroico del Asia Menor como la mujer de menor tamaño que saluda al difunto a caballo que llega al más allá, de las que no solo se toma el modelo, sino también aparentemente el significado<sup>1531</sup>. La aparición de los demonios alados y del torso desnudo del difunto, hacen inteligible la lectura en clave etrusca, como un viaje al más allá a caballo que concluye con el encuentro y la transformación heroica del difunto como corresponde a su status (Fig. XLII). El contexto ideológico heroizante de todas las imágenes es por tanto el mismo: En este último tipo claramente expresado y en el resto de imágenes con el difunto vestido y ocasionalmente totalmente cubierto por el manto, simplemente anunciado

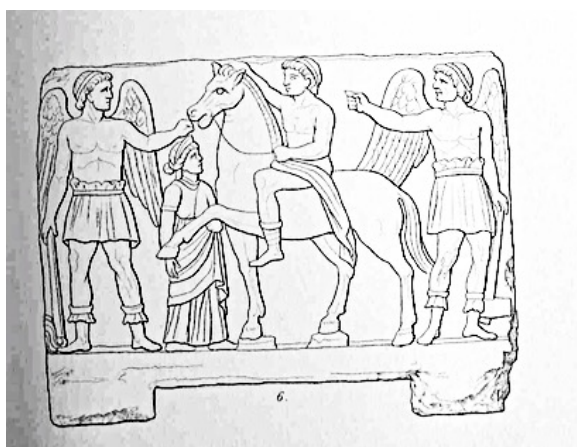


Fig. XLII

**Viajar en carro al más allá** también es posible. Carro e ideología funeraria aparecen vinculados en Etruria desde el siglo VIII a.C., como demuestran los numerosos restos de carros reales, pero también de modelos en miniatura, encontrados en Etruria<sup>1532</sup>. Su presencia es indicativa, no solo del rango y la

<sup>1530</sup> Emiliozzi, 2000; Menichetti, 1994: 121.

<sup>1531</sup> Steiner, 2004: 178-179

<sup>1532</sup> Mas de doscientos carros datados desde el s. VIII al s. V a.C. han sido encontrados en Italia, en su gran mayoría en tumbas. Emiliozzi, 2000 : 15

condición social del difunto, visible en la incorporación del cortejo de magistrados a las representaciones de difuntos sobre el carro, símbolo de status y de adhesión, sobre todo a partir del s. II a.C., de los esquemas iconográficos a la ideología ciudadana<sup>1533</sup>; sino que, en muchos casos, adquiere un significado relacionado con la heroización del muerto<sup>1534</sup>. No es descartable tampoco que se establezca además una relación estructural entre el carro con el que seguramente se realizaba la *ekphora* del cadáver y aquel con el que se realizará el viaje definitivo al más allá. Los carros utilizados en este último viaje son, en la mayoría de los casos, carros de dos ruedas, carros veloces idóneos para la corta o media distancia. Un tipo que en el mundo de los vivos posibilitaba la relación fluida entre la ciudad y el campo y en el de los muertos abre las puertas al viaje por el terreno liminal entre dos ciudades, la de los vivos y la de los muertos.

Las fuentes iconográficas presentan diferentes tipos de viaje en carro<sup>1535</sup>, con una prevalencia por las representaciones masculinos en este tipo de imágenes y a los que viene asignado generalmente el viaje en biga, triga o cuadriga; mientras que las mujeres se figuran de manera prevalente viajando en *carpenta* o en carros en los que van sentadas. Una misma relación entre número y tipos de carros, y sexo del difunto se aprecia en las tumbas etruscas, donde los restos de carros en un porcentaje de cinco a uno, son más numerosos en el caso de deposiciones masculinas y donde la asociación privilegia el tipo de carro sentado a las femeninas y la biga a las masculinas<sup>1536</sup>.

---

<sup>1533</sup> Massa-Pairault valora la importancia de la romanización en la adopción de esta ideología (1985c: 218-219) Emiliozzi, 2000:16; Steiner, 2014: 204-214

<sup>1534</sup> El carro, más allá de símbolo de status aristocrático relacionado con la guerra y con la caza, es en Etruria al igual que en Roma símbolo de divinidades y signo ceremonial que es tomado por ejemplo para los triunfos de los generales. La iconografía de Aquiles, Teseo y Heracles que desde el s. VI a.C. es preponderante en los carros de parada parece señalar en esta dirección (Emiliozzi, 2000: 17-18); al igual que sobre otros elementos como los trípodes de Loeb (Menichetti, 1994: 123). Interesante resulta a este respecto la figura de Heracles, cuya apoteosis parece haber jugado un papel importante en la adopción de formas visivas para las representaciones funerarias etruscas. La figura del héroe que acaba divinizado parece adaptarse perfectamente al imaginario del cambio de status que se produce tras la muerte. Se trataría por lo tanto de la refuncionalización de un tema derivado del imaginario griego, aunque no extraño a la ideología indígena (Domenici, 2012: 96, n. 5)

<sup>1535</sup> Para un estudio de los diferentes tipos de iconografía desde sus primeras apariciones hasta época helenística y las influencias y similitudes con la iconografía griega. Cf. Steiner, 2014: 185-224

<sup>1536</sup> Emiliozzi, 2000: 15. Esta misma disparidad de sexos en otros aspectos del ajuar funerario, o incluso en la presencia de sarcófagos masculinos o femeninos es similar en otras partes de Etruria, mientras que por ejemplo en Toscana existe en determinados elementos como los sarcófagos de nenfro es paritario (Nielsen, 2014b: 351). Unas diferencias que al igual que el uso de una iconografía u otra debería ponerse

Esta asociación reafirma el carácter significativo de las imágenes, pues mientras la virtud y exaltación masculina se imagina a través de su triunfal viaje en biga o cuadriga, el de la mujer se figura en un carro que también es indicativo de rango y exaltación, pero relacionado con el *mundus muliebris* como es el *carpentum*, de acuerdo a un tipo de representación influido por las formas de representación divididas por género.

**El viaje triunfal del difunto en biga o cuadriga** expresa, por lo tanto, el ideal de apoteosis heroica pero también de exaltación cívica para definir la imagen masculina en su travesía al allende.

El viaje en biga aparece por primera vez con un significado de exaltación heroica similar en las estelas de Felsina en la segunda mitad del s. V a.C., donde los caballos recurrentemente representados con alas, inciden en el valor escatológico y heroico de la composición<sup>1537</sup>, pero recuperando modelos más antiguos de apoteosis heroica ligados a la figura del príncipe<sup>1538</sup>. La tumba Golini I<sup>1539</sup> de Orvieto a final del clasicismo, reformula de manera similar este tema, con la representación del difunto en una biga tirada por caballos y acompañado por un demon alado que alcanza en plena representación de su gloria heroica, manifiesta en el torso desnudo y la cabeza coronada, el banquete feliz del más allá. En la segunda mitad del s. IV a.C. durante el primer helenismo, la tumba Golini II y la tumba degli Hescanas, también de Orvieto, presentan en el espacio liminal de la pared de entrada al difunto llegando al más allá en biga, sin ningún otro elemento que lo vincule al viaje ultramundano, por lo que la connotación convenida de la representación debía ser clara.

En ocasiones, la vinculación entre la idea de viaje al más allá en carro y personajes tocando tubas o con otras insignias que recuerdan a los posteriores cortejos de magistrados está ya presente en las estelas de Felsina o en la tumba Golini I o II de Orvieto, pero en estas ocasiones las ausencias a elementos que

---

en relación a las diferentes necesidades conmemorativas del difunto. También cf. Bartoloni; Grottanelli, 1989

<sup>1537</sup> Sassatelli ; Govi, 2009

<sup>1538</sup> Emiliozzi, 2000

<sup>1539</sup> Cat P5

recuerden las insignias del poder, podría incidir en que nos encontramos ante otro tipo de representaciones que solo aluden al carácter triunfal del viaje y en el que se refuerza la apoteosis dentro de la tradición oligárquica aristocrática. El sarcófago del sacerdote, resulta revelador en este sentido, en el que el difunto va a pie precedido por músicos y seguido por su biga. Se trata de la conclusión de un viaje triunfal a la ultratumba<sup>1540</sup>, que revaloriza el status del difunto a través de la pompe y la idea del triunfo, acorde a su alto status.

Más tarde el tema aparecerá en las urnas de Volterra, pero bajo la forma de viaje en cuadriga, que retoma el mismo esquema iconográfico del rapto de Perséfone<sup>1541</sup> o bien valoriza otro tipo de esquema en el que el difunto se figura en la cuadriga con armadura y con soldados caídos bajo los pies de los caballos, con lo que la apoteosis del viaje se revaloriza con la ideología de la virtud guerrera<sup>1542</sup>. En ambos esquemas la romanización de las ciudades etruscas debió haber jugado un papel importante. La vinculación entre el rapto de Perséfone y el viaje del difunto parece claro en una urna de Volterra, bajo la cual aparecen representados los mismos monstruos marinos que en las representaciones míticas.

Paralelamente a algunas de las representaciones del siglo III-II a.C., la idea de la biga primero y más tarde a finales del s. II a.C.-s. I a.C. la idea de la cuadriga se vinculan a la idea del cortejo de magistrados<sup>1543</sup>. El difunto sobre el carro va precedido o seguido por diferentes personajes de número variable con insignias de poder e instrumentos musicales. En ocasiones las lanzas o jabalinas portadas por muchos de los servidores resultan inusuales en un contexto de viaje del magistrado, lo que podría indicar otro tipo de oficio incluso militar<sup>1544</sup>.

La contraparte femenina del viaje triunfal en biga o en cuadriga del hombre, lo constituye **el carro para ir sentado**, de acuerdo al código de representación de la dignidad y el status de la mujer, no a través de la exaltación cívica o militar, sino

---

<sup>1540</sup> Cat S1 Como indica el gesto de la anaklipsis de la mujer que no tendría ningún sentido en un contexto de procesión no conectada al más allá, a pesar de la opinión contraria de Steiner (2004: 203). Una escena similar aparece ya en época arcaica en el vaso de Trevignano (Emiliozzi, 2000: 17-18). Es considerado por muchos entre los ejemplos más antiguos del viaje etrusco a la ultratumba (Gilotta, 1990: 79).

<sup>1541</sup> Cat U47

<sup>1542</sup> Cat U49.

<sup>1543</sup> Cf. Supra cortejo de magistrados y su posible valor.

<sup>1544</sup> Steiner, 2004: 203

de la figura de matrona, en una esfera semántica ligada al *oikos* y la familia. Un sarcófago de la tumba dei Tetnie de Vulci<sup>1545</sup>, muestra claramente esta dicotomía en los lados cortos. Con el difunto emprendiendo el viaje en biga y la difunta sentada sobre un carro similar al *pilentum*.

Esta misma ideología, más ligada a símbolo de status que a la idea de triunfo heroico<sup>1546</sup> tendría el viaje en **carpentum**<sup>1547</sup>, que se desarrolla desde finales del s. II a.C. a principios del s. I a.C.. No es un tipo exclusivamente femenino, sino que el esquema básico de estas representaciones muestra al difunto, la difunta o la pareja de difuntos en el interior de un *carpentum* tirado por mulas y ocasionalmente por caballos, precedido y seguido por servidores. En una representación que más que incidir en el status político o civil de los cónyuges, se centra en la idea del *oikos* y su transposición al más allá<sup>1548</sup>. Los otros elementos que aparecen en este tipo de escenas, como la joven que con cista o un brocal que suele cerrarla marcha del carro y los demonios funerarios, aluden al valor funerario de la representación y al eterno simposio que aguarda a los difuntos en el más allá y aparecen también en otro tipo de representaciones por lo que no debería eludirse sus connotaciones heroicas.

Además de por un camino terrestre, el **atravesar una superficie acuosa**, normalmente identificada con el mar, es otra de las formas de viajar al más allá. El viaje así concebido, como tránsito por una superficie acuática es minoritario en las representaciones narrativas de época helenística, como también lo es en las de época clásica y arcaica<sup>1549</sup>.

El mar, como frontera horizontal del allende poblada por criaturas reales y fabulosas, de rasgos múltiples y entremezclados; además de límite y umbral, como espacio cambiante en el que sumergirse y reemerger, adquiere valencia simbólica de rito iniciático de la muerte, y es espacio apto para el viaje, para la transformación

---

<sup>1545</sup> Cat S58

<sup>1546</sup> Massa-Pairault, 1985c: 223; Steiner, 2004: 198

<sup>1547</sup> Para un análisis de las representaciones del tema sobre las urnas de volterra : Moscatii, 1997; Steiner ofrece una pequeña nota sobre el tema también (2004: 195-197)

<sup>1548</sup> Massa-Pairault, 1985c: 223-238.; Más difícil resulta ver exclusivamente en ello una prerrogativa de las matronas, tal y como quiere Torelli (1997: 133) dado que tanto figuras femeninas como masculinas realizan así el tránsito.

<sup>1549</sup> Bonamici, 2014: 46

que sufre el difunto. Atravesar el poblado piélago es la prueba a la que se enfrenta el difunto, la experiencia que lo cambiara y le hará surgir como un nuevo ser. Este significado simbólico del mar como espacio cercano a la muerte se remonta a época orientalizante y multiplica sus valencias simbólicas a partir de época arcaica<sup>1550</sup>, cuando de manera explícita se adoptan las metáforas del sumergirse, del rapto de Céfalos o del viaje sobre animales marinos hacia un destino feliz ultramundano.



Fig. XLIII

La iconografía helenística a partir del s. III a.C., retomará, sobre todo en urnas y sarcófagos la representación del viaje acuático en el esquema iconográfico que



Fig. XLIV

figura al difunto cabalgando hipocampos o *ghetoi*<sup>1551</sup>, seres que al participar de elementos acuáticos, aéreos y terrestres, son especialmente aptos para atravesar las fronteras. Una iconografía que sin solución de continuidad encontramos con anterioridad en época arcaica entre otros ejemplos sobre uno

de los frontones de la tumba dei Tori<sup>1552</sup>. Se trata de una iconográfica sinóptica en la que el difunto, *ghetos* y ocasionalmente algún otro personaje aparecen aislados en el campo figurativo. Ningún elemento es por lo tanto necesario para que los seres marinos asuman la carga significativa que tienen asociada<sup>1553</sup> y con ellos la asume, también, la escena.

<sup>1550</sup> Pizzirani, 2014: 71

<sup>1551</sup> Una iconografía que Steiner asemeja a la del viaje a caballo (2004: 179) La influencia sin embargo debe ser mutua dado algunas representaciones del viaje a caballo presentan evidentes similitudes con las de los *ghetoi* (Cat S37)

<sup>1552</sup> Cerchiai, 1980

<sup>1553</sup> Pizzirani, 2014: 71 cf. 2b



En relación a este carácter sintético, y a pesar de que no exista ninguna duda<sup>1554</sup>, de que cabalgar sobre animales marinos represente el viaje, al más allá; una modalidad que ya aparece en Hesiodo y Homero<sup>1555</sup>. Sin embargo se plantea la duda de si la representación es concebida como una etapa real del trayecto ultramundano o si se trata de una alusión simbólica del traspaso. Esta última idea, que vincularía la representación simbólicamente a un traspaso en clave heroica, nos parece la más apropiada. Primero por la propia composición de las escenas, que privilegian la imagen aislada sobre cualquier intención narrativa, y reafirmando por lo tanto la idea de la apoteosis heroica vinculada a guerreros o jóvenes (Fig. XLIV); pero también a una figura enmantada y totalmente embozada (Fig. XLIII), que a pesar de simbolizar el viaje, prefigura ya la pérdida del manto y la metamorfosis. En segundo lugar, porque en origen una divinidad o un ser divino es el que cabalga sobre estos animales marinos<sup>1556</sup>, y a ellos se asimilian los mortales que se representan sobre las urnas. Finalmente no hay que olvidar, tampoco, los vínculos que se establecen entre el tránsito horizontal y la metáfora solar tal y como ha puesto de manifiesto Pizzirani<sup>1557</sup>, que a su vez inciden en esta misma interpretación simbólica. Esta idea, también defendida en parte por Steiner<sup>1558</sup>, que entiende las imágenes como símbolo de la eterna felicidad, nos parece la más apropiada. Y con ello se explicaría también el éxito de otros motivos heráldicos comunes en esta época con claras referencias al mar y al traspaso, anulando la idea del viaje peligroso tantas veces defendida, y de lucha contra los peligros y monstruos marinos<sup>1559</sup>.

Por otra parte no existen representaciones realistas de significado escatológico que figuren este tránsito en barco o por medio de algún otro ingenio, como si encontramos a finales del s. V a.C. en la tumba “dei demoni azzurri” de Tarquinia<sup>1560</sup> o con anterioridad en las estelas felsinas<sup>1561</sup>, por lo que parece que se privilegia la idea simbólica del traspaso heroico, frente a la representación realista

---

<sup>1554</sup> Para una visión en conjunto del problema y las visiones enfrentadas sobre el significado de la escena: Pfiffig, 1975; en última instancia: Steiner, 2004.

<sup>1555</sup> Hom. Od. IV, 561; Hes., *Theog.*, 140, 167; Torelli, 1986: 233; Boosen, 1986.

<sup>1556</sup> Icard, Szabados, 2003: 81

<sup>1557</sup> 2014: 73

<sup>1558</sup> 2014: 183

<sup>1559</sup> Un tema que será tratado más adelante en relación a las representaciones simbólicas.

<sup>1560</sup> Cat P1

<sup>1561</sup> Sassatelli ; Govi, 2009

del viaje por mar. Complicado resulta con anterioridad, asumir que la tumba de la nave, representa un viaje acuático al más allá<sup>1562</sup>.

Una única urna de Perugia, conocida a través de un dibujo de Conestable, representa en el s. II a.c. un barco de dos remos sobre el que hay dos personajes<sup>1563</sup> y que se ha querido poner en relación con la denominación eurípidea<sup>1564</sup> del barco de Caronte. La representación, aunque tardía, parece representar efectivamente un viaje al más allá por elemento acuático, pero de ser así, sería reconducible a una representación extraída del mito griego como la que inspira el fresco de la pared derecha de la tumba dei Demoni Azzurri.

En otros casos, como la identificación de las representaciones del rapto de Helena con un viaje al más allá realista<sup>1565</sup>, no parecen asumibles. La riqueza de los detalles y de las representaciones, frente a las escenas estereotipadas y repetitivas de los viajes escatológicos, hace que parezca más conveniente asumir una representación mitológica, que por otro lado ya expresa a nivel simbólico el rito de paso de la muerte

Un último apunte sobre el tema del viaje hace referencia a una serie de representaciones que parecen señalar la idea de **una travesía bajo el signo salvífico de Dioniso**.

Los cultos místéricos pudieron ser una forma de prepararse y facilitar el tránsito de la muerte<sup>1566</sup>. La influencia dionisiaca en el viaje al más allá está ya presente al menos desde la segunda mitad del s. V a.C., y es apreciable tanto en las estelas funerarias de Felsina, como en las representaciones de la tumba dei Demoni Azzurri con la vinculación de la idea del komos y el viaje. A partir del s. IV a.C.

---

<sup>1562</sup> Una propuesta que evoluciona de una idea de Brendel y que ya critica Gilotta de manera convincente (2007: 60) Sobre la tumba de la nave cf. Moretti, 1961

<sup>1563</sup> Steiner, 2014: 218

<sup>1564</sup> Eur., *A/c.*, 252ss.

<sup>1565</sup> Massa-Pairault, 1985c

<sup>1566</sup> Steurnagel, 1998: 147

aparecen representados en la cerámica<sup>1567</sup> y sobre las urnas sobre todo y solo empezaran a reducirse a partir del s. III a.C.

Una lectura en clave dionisiaca, ha de hacerse de una serie de imágenes que representan sobre las urnas, la idea del traspaso a través de personajes masculinos y femeninos que cabalgan sobre felinos, presumiblemente panteras, como en una urna del Museo del Louvre donde una ménade portando un tirso cabalga sobre un felino, seguramente una pantera<sup>1568</sup>. La representación en esta urna, datable hacia finales del s. IV – principios del s. III a.C.<sup>1569</sup>, indicaría simbólicamente la acción mediadora de Dionisos como introductor del difunto en el más allá. Un tipo de representaciones que ya se encuentran sobre todo en el s. IV a.C. en la cerámica donde tirsos, hojas de hiedra y otros elementos hacen en escenas de viaje a pie, alusión a que el tránsito se hace bajo el signo de la divinidad, como en las célebres ánforas orvietanas del grupo de Vanth o en el stamnos del pintor de Villa Giulia 1660.

## Recapitulación

El tema del viaje al más allá es tema recurrente en Etruria desde época antigua y hasta época romana<sup>1570</sup>, incluso anterior a las primeras representaciones griegas del tema, que a partir de finales del s. V a.C. sirven para inspirar las representaciones etruscas. La idea del viaje, a pesar de la influencia ática, aparentemente llegada desde mediados del s. IV a.C., desde el sur de Etruria, y de la influencia del Asia Menor, permanece invariable.

El viaje figurado como una travesía entre dos umbrales, entre el momento de la muerte y la inclusión definitiva en el reino de los muertos se realiza prevalentemente por tierra, aunque representaciones simbólicas del viaje por agua también existen.

Las representaciones, presentan una doble lectura, a nivel escatológico en las que se valoriza la idea de la apoteosis del difunto en clave heroica a través de un

---

<sup>1567</sup> Cristofani, 1995

<sup>1568</sup> Cat U3

<sup>1569</sup> MN 1165; N4824; Brigue, 2002: 178-180 ; 2005 : 657-658.

<sup>1570</sup> A pesar de que Steiner señala que es un tema que empieza a decaer a partir del s. III-II a.C. (2004:240)

código de representaciones que realzan el status político y cívico del difunto; y el status de la mujer como hija, madre y esposa de un linaje importante. La evolución de las representaciones y de la selección del tipo de viaje, no implica un cambio en las creencias profundas sobre el más allá y la forma de alcanzarlo, pero si reflejan cambios en la forma de auto-representación personal del status del difunto.

## II.2c La llegada al más allá. Metamorfosis e integración al final del viaje

La llegada al umbral del más allá, marca el final del viaje como recorrido iniciático y de transformación. Es, en este espacio liminal extremo, donde concluye el proceso de deshumanización del muerto y se completa la metamorfosis que sanciona su integración definitiva en la comunidad de difuntos. Al mismo tiempo, la conclusión del viaje conlleva la restauración del equilibrio entre la sociedad de los vivos y de los muertos<sup>1571</sup>, a través del establecimiento de nuevos límites personales, espaciales y también mentales. Estructuralmente vinculados al final del viaje como imagen escatológica, se encuentran entre los vivos una serie de rituales, entre los que debieron estar diversos actos sacrificiales y purificadores, que sancionaban el adiós definitivo del difunto. En el mundo romano, por ejemplo, nueve días después de los funerales, se realizan una serie de sacrificios (*sacrificium novendiale*) y tiene lugar la *coena novendiale*, un nuevo banquete con el que se terminaba el período de duelo y se creía integrado definitivamente al difunto en la comunidad de los muertos. El *funus* es además indicativo de un lugar y un momento intermedio entre los vivos y muertos, que se desarrolla mientras se articula nuevamente el espacio<sup>1572</sup>.

No es posible extrapolar un ritual idéntico al mundo etrusco por ausencia de fuentes claras, pero la idea de una serie de sacrificios que posibilitan la integración y la transformación del difunto con el traspaso del umbral definitivo, podría deducirse de las noticias que tenemos sobre los *dii animales* e independientemente de las interpolaciones y reinterpretaciones tardías de la doctrina.

---

<sup>1571</sup> Bloch and Parry 1982: 4

<sup>1572</sup> Maurin, señala, aludiendo a Servio, como este espacio intermedio tiene una duración de nueve días, en los que una serie de rituales y ayudas integran al muerto en el más allá y purifican a los vivos para su reintegración en la ciudad (1986: 191-206) Sobre la *coena novemdialis* cf. Tac. *Ann.* 6, 5; Porph., *Hor. Ep.* 17-48.

Se establece así, una clara diferencia entre el antes y el después de este momento que cierra la brecha abierta por la muerte entre ambos espacios y que también purifica la contaminación mutua, que la interacción derivada de la disolución de sus fronteras había producido. Esta reparación, estructuralmente vinculada a una serie de rituales transicionales y de agregación, redifica y reordena los límites de ambas comunidades, restableciendo el equilibrio y la armonía entre los elementos que las vinculan y al mismo tiempo las separan.

La metamorfosis que el difunto sufre con esta integración, se basa por lo tanto en una antítesis entre el antes y el después, que se expresa en el cuerpo y en la esencia del que la sufre<sup>1573</sup>, pero influye en todo lo que le rodea.

Esta última etapa del viaje ultramundano, es recurrentemente figurada en la iconografía etrusca de época helenística<sup>1574</sup>, única fuente de información directa, de la que disponemos a este respecto, por medio de una variedad de esquemas figurativos que a través de imágenes alusivas a la transgresión de espacios físicos y mentales y a la integración en otros nuevos, remiten a la idea del cambio de status y de la metamorfosis del difunto. No hay que olvidar que traspasar un espacio delimitado y marcado, bien de manera física, bien de manera mental supone el entrar en una nueva realidad diferente a la anterior; del mismo modo que encontrarse e interaccionar con un nuevo grupo, es ingresar en una nueva comunidad con un orden distinto; o al igual que enfrentarse simbólicamente a diferentes criaturas o retos en este último paso, vencerlos o flanquearlos, supone entrar en un nuevo estado, en un orden de calma y seguridad, diverso al estado de peligro o ansiedad anterior. Todas estas trasgresiones, tienen como consecuencia la transformación de quien las lleva a cabo, el abandono de su status anterior y la adopción de uno nuevo de manera paralela a la integración en una nueva realidad.

---

<sup>1573</sup> Buxton, 2009: 9

<sup>1574</sup> La mayoría de las representaciones, si no todas, que muchos autores han considerado tradicionalmente como escenas de despedida, deben ser consideradas de encuentro y llegada al más allá. Cf. Supra 2ª. Partir y separarse. El inicio del viaje ultramundano.

El traspaso del último umbral y la llegada que marcan este momento culminante del viaje y de todo el recorrido post-mortem, y pese a lo señalado por muchos autores<sup>1575</sup> es el momento más representado.

### **La frontera definitiva**

El umbral definitivo, meta del camino recorrido y nuevo comienzo para el difunto, es el límite espacial que una vez concluido el viaje, es necesario transgredir y que separa, de manera definitiva, el mundo de los vivos y de los muertos. Se trata de una realidad geográfica, visualmente delimitada bien por medio de accidentes físicos naturales o contruídos, bien a través de la presencia de demonios u otros seres liminares<sup>1576</sup>. Esta multiplicidad de elementos, identificados con el umbral, responde a una única realidad conceptual y geográfica. A título de ejemplo, ya en el canto XXIII de la Iliada<sup>1577</sup>, la sombra de Patroclo, presentándose en sueños a Aquiles equipara las puertas del Hades, el palacio de Hades y el río como elementos a transgredir que marcan el umbral definitivo de ingreso al más allá<sup>1578</sup>, pero que se sobreentienden representando un mismo punto. En las ranas de Aristófanes, dos hitos geográficos marcan el postrero paso: la laguna que atraviesa Dioniso y la piedra en la que le espera su criado Jantos, tras haber rodeado el lago por no haber sido aceptado en la barca de Caronte. De que todos ellos forman parte de un único espacio, es prueba también el hecho de que distintos elementos puedan aparecer vinculados en la misma escena, como en el caso de la tumba *del Cardinale* de Tarquinia donde roca, demonio y puerta, señalan el acceso. No podemos precisar si esta concepción espacial surge de manera simultánea o como resultado de la superposición de diferentes tradiciones del viaje al más allá que se entremezclan y que como vimos en el epígrafe anterior subsisten en época helenística sin aparente contradicción. Lo que es seguro, es que cada uno de estos marcadores aisladamente

---

<sup>1575</sup> Steiner, 2014: 241-247

<sup>1576</sup> Roncalli, 1990; 1997; 2003.

<sup>1577</sup> Hom., XXIII, 69-92 Patroclo a Aquiles: "Entiérrame cuanto antes, para que pueda pasar las puertas del Hades; pues las almas, que son imágenes de los difuntos, me rechazan y no me permiten que atraviese el río y me junte con ellas; y de este modo voy errante por los alrededores del palacio, de anchas puertas, de Hades (...)"

<sup>1578</sup> Se trata además de puertas que previenen la vuelta de las almas al mundo de los vivos (Hom., *Il.* VIII, 367; XIII, 415; *Od.* XI, 227)

y aun manteniendo su particularidad individual, revisten de manera metonímica el valor total del concepto de umbral<sup>1579</sup>.

**La puerta**, como espacio liminal construido, símbolo de paso por excelencia, es uno de estos elementos utilizados, de manera recurrente, en la iconografía etrusca de época helenística para indicar simbólicamente esta postrera transgresión y el ulterior cambio a ella asociado. El motivo, vinculado al contexto funerario es, sin embargo, mucho anterior, y aparece por primera vez a finales del s. VII a.C. en Cerveteri<sup>1580</sup>, para desarrollarse desde principios del s. VI a.C. en las tumbas de Tarquinia y Cerveteri, y experimentar un incremento notable en las representaciones a partir del s. V a.C.<sup>1581</sup>. En época helenística, la puerta, tipológicamente mucho más variada, aparece frecuentemente sobre las urnas cinerarias, pero también en sarcófagos, pintura mural<sup>1582</sup> y otros soportes funerarios.

Su significado ha sido objeto de controversia, especialmente en lo referente a la época arcaica y clásica. La propia terminología utilizada, de manera poco acertada, para referirse a este motivo como “falsa puerta” es indicativa de una concepción del motivo prevalentemente arquitectónica y material, que ha marginado incluso entre aquellos defensores de su valor escatológico<sup>1583</sup>, la percepción absolutamente real e inequívoca del motivo dentro de la codificación del lenguaje funerario. En líneas generales<sup>1584</sup>, las puertas han sido interpretadas desde un punto de vista funcional como representación de una arquitectura real entendida, bien como una entrada ficticia a espacios no construidos<sup>1585</sup>, bien como representación simbólica de la

---

<sup>1579</sup> Dentro de un lenguaje codificado convenido pese a lo que señala Steiner, estos elementos si eran indicativos del más allá y del umbral (2004: 91-92) aun cuando aparecían de manera aislada, y no solo en conjunción con diferentes elementos como señala la autora.

<sup>1580</sup> Steiner, 2001 : 99

<sup>1581</sup> cf. Blázquez, 1957

<sup>1582</sup> Algunos ejemplos: Cat P18, P21, P25, S131

<sup>1583</sup> La precaución, entre otros, de Steiner, que señala, en muchos casos la ambigüedad del motivo y la posibilidad de intercambiar o de conciliar los significados de puerta de acceso a la tumba y puerta de acceso al más allá es indicativo de ello (2001: 99; 118).

<sup>1584</sup> Aunque numerosos estudiosos, como la ya citada Steiner *cf. Supra*, han intentado relacionar o vincular ambos grupos.

<sup>1585</sup> Dennis señaló que marcan el acceso a otras cámaras en la tumba *delle Iscrizioni* (1848: 364). Teoría que será recogida por Martha quien señala marcan el espacio para abrir los vanos de acceso a futuras ampliaciones de la tumba (1889: 401). Blázquez retomará esta teoría, aunque influenciado por Pallottino y defenderá, de acuerdo a una concepción de la tumba en estrecha relación con la casa, que las puertas marcan las habitaciones no construidas en las que habita el difunto (1957: 64); Balty se suma también a

tumba<sup>1586</sup>, bien como símbolo o elemento sustitutorio de la *cella*, entendida como espacio constituido en morada real del difunto<sup>1587</sup> y vedado a los vivos; o desde un punto de vista religioso, bien como puerta al más allá<sup>1588</sup>, bien como representación simbólica del difunto<sup>1589</sup>.

La interpretación desde nuestro punto de vista y pese a la multiplicidad de significados, reconducibles en todos los casos a una misma esfera conceptual de carácter funerario ha de plantearse teniendo en cuenta una serie de aspectos esenciales. En primer lugar que la codificación simbólica de los motivos, dependiendo del contexto, entendido como tal no solo el soporte, sino también los otros elementos de la escena, así como el destino de la representación, ha de ser clara e inequívoca para resultar comunicante. Ello no implica que no haya podido producirse una evolución en el significado de los motivos desde época arcaica hasta época helenística, o que diferentes significados no puedan darse en diferentes tipos de representaciones; pero precisa que, contextualizado, el signo sea perfectamente comprensible de manera directa y no resulte ambiguo, en ausencia de elementos significantes que contradigan la normal interpretación del motivo en ese entorno. Ambigüedad que no ha de confundirse con la multiplicidad de significados que puedan agregarse o interrelacionarse posteriormente con una imagen en base a su pertenencia a una misma esfera conceptual. En segundo lugar, y estrechamente relacionado con lo anterior que la definición de la imagen y su adhesión a un

---

esta interpretación, concibiendo la tumba como *domus aeterna* y las puertas como símbolos que sugieren otros espacios de la sepultura, verdaderos pasos entre el espacio compartido por vivos y muertos, y el dedicado exclusivamente a estos últimos (1985: 154-155)

<sup>1586</sup> Poulsen en referencia a la tumba *degli Auguri* 1922: 11; teoría que luego será seguida por Ducati, tras un cambio en su primera interpretación del motivo (1942); Holloway, 1965: 346; Staccioli, alude además al carácter mágico de esta representación sintética (1980: 11-13); Stopponi, 1983: 42; Jannot, identifica además la representación simbólica de la tumba con un naiskos o un heroon, donde recibe culto el difunto heroizado (1984b: 280); Scheffer, quien no duda en que la simbología primaria de la puerta en época helenística sea representar la tumba, la equipara sin embargo al más allá y a su entrada al considerar que los etruscos creían en la supervivencia del difunto en el interior de la tumba (1994). Torelli, señala que simboliza la tumba como espacio de paso hacia el más allá (1997: 127).

<sup>1587</sup> Pallottino desarrolla estas dos posibilidades, ciertamente conectadas, en referencia a la tumba *della Pulcella*, donde el saludo de las imágenes estaría dirigido al difunto cuyo cuerpo o cuya morada simbólicamente se cree situado detrás de la puerta (1937: 322)

<sup>1588</sup> Keck es el primero en señalar esta posibilidad al describir la tumba *degli Auguri* creyendo inadmisibile la teoría del Dennis (1881: 9). Se basa en los personajes situados a ambos lados de la puerta, llorando por el difunto. Della Seta (1928: 217) y las primeras interpretaciones de la puerta por parte de Ducatii (1910: 634-635; 1927: 225; ) retoman esta misma idea, al igual que Bianchi Bandinelli; Steingräber, 1985: 48; Torelli, 1997: 131; 2002: 56; Steingräber, 2006: 65-67<sup>o</sup> Vaccaro, 2011: 357

<sup>1589</sup> D'Agostino, 1999: 19; Rouveret, 1988: 204; Naso, 1996: 420; Cerchia, 2003: 90



significado particular, puede no estar relacionada con su tipología concreta, sino que diferentes elementos pueden ser utilizados para connotarla en un sentido u otro. Finalmente que una vez convenido y codificado su valor semántico en un contexto determinado, una parte o la totalidad de esos elementos pueden omitirse, sin que la carga significativa disminuya, desaparezca o se haga equívoca.

En base a estos aspectos y por las razones que a continuación exponremos, nos parece claro que las puertas en época helenística, y seguramente también en época anterior son concebidas como umbral último de acceso al más allá<sup>1590</sup>. Señalan el confín construido entre esas dos realidades, la frontera definitiva entre esos dos mundos, que la muerte abre y hace transitable. Un umbral definitivo diferente sin duda al que representa la tumba como punto de encuentro e interacción privilegiado entre ambas esferas e inicio del viaje.

La tipología de las puertas helenísticas es mucho más variada que en época arcaica o clásica donde prevalece la puerta dórica con arquitrabe saliente, bien representada de manera aislada, bien rodeada por escenas rituales o alusivas a los juegos funerarios, dependiendo del soporte en el que se figure. A partir del s. IV a.C., los tipos de puerta más comunes son aquellas representadas primeramente con forma de arco simple o de múltiples batientes abiertos o cerrados, y formando parte o no, de edificaciones posiblemente alusivas a murallas urbanas o grandes edificios. Pueden aparecer de forma aislada, pero lo más común es que se encuentren figuradas en escenas de encuentro en el más allá o del final del viaje ultramundano, cuya meta representan. Su decoración, analizada convenientemente por Scheffer<sup>1591</sup>, es simple con anillas, apliques y molduras de madera o metal, en ocasiones con forma de protomo leonino, en un caso con protomos humanos, dos con gorros frigios y en dos ocasiones con almenas. Algunas puertas se encuentran insertas en escenas de carácter mitológico, que solo serán tratadas aquí en la medida que sirvan para identificar la puerta del más allá, excluyéndose todas aquellas que

---

<sup>1590</sup> Blázquez, 1957: 60-61; Jannot, 1984b: 283-284; Vaccaro, 2011. La solución de compromiso adoptada por Serra Ridgway, que ve en la puerta una representación de la tumba y del más allá, es cuanto menos incompleta, dado que evidentemente ambos conceptos pueden remitir a una misma esfera semántica.

<sup>1591</sup> 1994: 196

representen puertas de ciudades o de estancias relativas a la propia narración mitológica y no identificables con el más allá.

Pese a su variedad, ni la tipología estructural de la puerta, ni aspectos decorativos particulares, ni desde luego la posición de sus batientes, resultan indicativos por si solos de su definición o no como puerta del inframundo, pero si otros elementos circundantes que la vinculan al más allá como los demonios, los animales, las acciones de los personajes que las rodean o que aparecen en su interior<sup>1592</sup>. Cuando más de uno de estos elementos aparece vinculado a la puerta, su connotación como frontera definitiva es clara. Así ocurre en el sarcófago chiusino de Hasti Afunei donde un demonio sale de una puerta a arco con grandes batientes semiabiertos y decorados con apliques y anillas. Su entrada aparece custodiada por otro demonio alado con una gran llave bajo el brazo; mientras que los miembros premuertos de la familia Afunei, recién salidos de la ultratumba se encuentran con la nueva finada, Hasti Afunei. Otros ejemplos también son claros, como la tumba *dei Volumni* de Perugia o la tumba *della sirena* de Sovana<sup>1593</sup>, donde una puerta a arco entreabierta, custodiada por demonios permite otear el interior del más allá. La idea del vano construido, en forma de puerta, de ventana o de otro tipo de edificación que, entreabriéndose, permite establecer contacto con otro mundo y admirar sus maravillas, no es exclusiva de Etruria. En época clásica y helenística son frecuentes, por ejemplo, en el sur de Italia, las ventanas o los *naiskos* funerarios que permiten adivinar la vida futura a través de visiones del interior del más allá o a través de representaciones simbólicas del nuevo florecer ultramundano<sup>1594</sup>. Es el caso también de una urna de Perugia cuyas puertas entreabiertas en un grabado del Gori dejan entrever un paisaje arbolado, visión premonitoria del interior del más allá. Parece claro, por estos ejemplos, que tanto la puerta de tipo dórico aislada, como la puerta a arco, integrada o no en una representación metonímica de la muralla son representaciones del más allá. Y que no hay ningún motivo para creer que la concepción de puerta del Hades, deba de ir ligada a una tipología específica<sup>1595</sup>,

---

<sup>1592</sup> Son los demonios funerarios y las acciones que se desarrollan delante de las puertas elementos los que para Steiner indica que los demonios y las acciones de los personajes circundantes aluden claramente a la adscripción de determinadas puertas al más allá (2001: 119)

<sup>1593</sup> Maggiani, 1994 ; Franzoni\_2014 ; Maggiani, 2014b

<sup>1594</sup> Cassimatis, 1995 ; Cabrera, 2005.

<sup>1595</sup> Blázquez, señala que las puertas del más allá, debían ser concebidas con tipología de arco, al igual que las de las grandes urbes (1957:63). Staccioli defiende también esta misma idea (1980: 9); Ya Jannot, como

como demuestra la puerta de la tumba François de Vulci, que se abre al interior del más allá para dejar ver la imagen del difunto heroizado y cuya tipología recuerda a la de las tumbas arcaicas, y difiere notablemente del sarcófago de Hasti Afunei.. No es posible tampoco señalar una diferenciación nítida de significados en función de la cronología de las puertas, su ubicación o el soporte sobre el que se representan<sup>1596</sup>, como tampoco lo son muchas de las características de las puertas. La representación abierta o cerrada de la puerta, que algunos autores consideran aspecto decisivo<sup>1597</sup>, no es signo definitorio del significado del motivo, desde el momento que idénticas representaciones aparecen en época helenística con batientes abiertos y cerrados<sup>1598</sup>.sin que las diferencias tipológicas señalen ninguna distinción en el significado. La importancia de las puertas como elementos señalizadores del límite, viene realzado si las famosas estelas felsinas son entendidas también como proponen algunos autores como una representación simbólica de las puertas<sup>1599</sup>.

La presencia de los demonios funerarios en asociación con las puertas, desde inicios del s. III a.C., y sobre los que volveremos más adelante, es, por lo tanto, decisiva para su identificación como puerta del Hades, dado que estos demonios se constituyen en garantes de su traspaso y custodia. El caso es similar, sin embargo en época arcaica y clásica, pese a la inexistencia de figuraciones demonicas. En el interior de las tumbas de ese período, las puertas se encuentran flanqueadas por figuras humanas y no por demonios, en consonancia con la representación de los actos rituales que prevalece en esta época. Los rituales son los garantes de la apertura y transformación del difunto, y es por ello que ambos pasos aparecen representados de manera conjunta en época arcaica. En el caso de la tumba degli Auguri, la diferencia entre la situación de la puerta, cuya base apoya en un punto

---

las puertas de época arcaica, clásica y helenística presentan a grandes rasgos una tipología similar, dentro de las diferentes variantes que puedan existir, aunque al mismo tiempo plantea la posibilidad de diferentes interpretaciones en base a diferentes modelos (1984b: 274-276),

<sup>1596</sup> Algo que tímidamente señala Steiner, 2001: 102., con un análisis iconológico basado en las diferentes tipologías de las puertas.

<sup>1597</sup> Staccioli, piensa que la apertura de las puertas en época helenística, refuerza la alusión al paso ultramundano, mientras que en época arcaica y clásica su representación cerrada excluye esa posibilidad (1980: 10-11)

<sup>1598</sup> Steiner, 2001: 108-109 Intena una complicada explicación en base a creencias romanas en relación al grado de apertura de la puerta, que resulta sin embargo poco creible.

<sup>1599</sup> Sassatelli, 2014: 106.

mucho más bajo y las figuras que la circundan, que pisan un nivel más elevado, indicaría la diferencia de planos en los que a nivel mental ambos elementos de la figuración se sitúan. La puerta refuerza de esta manera su carácter catatonio y su pertenencia a otro mundo<sup>1600</sup>, mientras que los rituales realizados a su alrededor permiten simbólicamente su apertura, la integración del difunto y su transformación. Plasmados se encuentran en una misma imagen dos realidades diferentes, pero conectadas entre sí desde el punto de vista estructural. En estas plasmaciones la localización de la tumba, adquiere sin duda una carga significativa en relación a la concepción espacial de su mismo interior o del programa figurativo del soporte en el cual se inserta la puerta, pero que es válido en referencia a los ejemplos individuales. Esta frontera entre ambos, no puede entenderse como situada en la puerta de la tumba, que si bien, es lugar de encuentro entre vivos y muertos, y por lo tanto se configura como frontera entre los dos mundos, no es equiparable al último umbral<sup>1601</sup> en el que el difunto se transforma, sino al punto de inicio del viaje que le llevará al mundo ultramundano en el que se sitúa la supervivencia post mortem y en todo caso es un punto de contacto entre ambas realidades.

Finalmente otro elemento definitorio para identificar las puertas como símbolo del más allá, es que todos los modelos de puertas desde época arcaica hasta época helenística, están representados desde el exterior, tal y como demuestran los diferentes elementos arquitectónicos<sup>1602</sup> o los árboles y elementos vegetales o animales, a ellas relacionadas, lo que excluye que pueda tratarse de puertas del interior de las casas. De hecho su vinculación con espacios internos de la tumba no tiene razón de ser en el caso de aquellas que se encuentran representadas en el exterior.

---

<sup>1600</sup> Vaccaro, 2011: 354-355.

<sup>1601</sup> Algo que defiende Scheffer, 1994, quien vincula puerta de la tumba a puerta del más allá. También Steiner siguiendo a Antennmüller (2001:106, n. 526) defiende la imposibilidad de separar netamente en la mentalidad escatológica las diferentes ideas de supervivencia del difunto en la tumba o en el más allá. Se trata sin embargo de una generalización que conlleva el equívoco de equiparar diferentes espacios relacionados con la misma esfera de la muerte con creencias y con representaciones de estas creencias que se convertirían de este modo en símbolos de significado ambiguo.

<sup>1602</sup> Staccioli, 1980: 8; Jannot, 1984b: 275-276.

La presencia de más de una puerta en el mismo monumento<sup>1603</sup>, tampoco es impedimento para interpretar este motivo con el acceso definitivo a la comunidad de difuntos. La razón no ha de buscarse en la existencia de diferentes tipos de viaje a los que corresponderían diferentes tipos de puertas<sup>1604</sup>, dado que no existe ningún tipo de diferenciación entre estas dependiendo de las escenas, ni tampoco en la plasmación de las diferentes etapas de un mismo viaje, sino más bien en la vinculación de cada puerta, en una decoración mural no homogénea, a diferentes difuntos o diferentes deposiciones, tal y como demuestran la tumba del *Cardinale*<sup>1605</sup> o dei *Caronti*<sup>1606</sup>. Lo mismo sucede en época arcaica y clásica, donde las diferentes puertas, pueden hacer alusión a los diferentes momentos del ritual.

Finalmente las falsas puertas que decoraban las fachadas de algunas tumbas, como las que se encuentran por ejemplo en la necrópolis de “Ponte de Greppe Sant’Angelo” en Cerveteri<sup>1607</sup>, y que estaban dispuestas a nivel del suelo antiguo, muy por encima de la entrada real a la tumba, no pueden ser sino referencia simbólica a ese límite entre mundo de los vivos y de los muertos, en el que conceptualmente la tumba actúa como divisor.

La puerta aparece en ocasiones vinculada a otro elemento físico natural, que puede aparecer también de manera aislada y que señala de manera clara el último umbral del viaje: **la roca**, además de que una roca pueda señalar también el primero<sup>1608</sup>

En distintas escenas de la tumba del *cardinale*, por ejemplo, la roca sobre la que asienta un demon y la puerta están íntimamente vinculados para señalar la meta a la que se dirige el viaje de los nuevos finados; en el frontal sarcófago de Vulci<sup>1609</sup>, la roca marca el umbral del encuentro entre el nuevo finado y los familiares

---

<sup>1603</sup> Tal y como sucede en época arcaica y clásica, donde encontramos hasta tres puertas en la misma tumba, una en cada pared (Por ejemplo en la Tomba Lambrouste: Steingraber, 1986: 320-322); o en época helenística como en el caso de la tumba dei Caronti o del Cardinale.

<sup>1604</sup> Vaccaro, 2011: 351

<sup>1605</sup> Cat P12. Una repetición aislada y sin continuidad del viaje de diferentes difuntos ya señalada por Mansuelli (1954: 436), señalada por Morandi (1983) y retomada con exaltación por Peruzzi (2007)

<sup>1606</sup> Staccioli, 1980: 16-17.

<sup>1607</sup> Proietti, 1982.

<sup>1608</sup> Cf. Supra 2a

<sup>1609</sup> Cat S8

premuertos, mientras que en el lado corto derecho, un suelo rocoso identifica claramente el más allá<sup>1610</sup>.

En el sarcófago de Laris Pulenas<sup>1611</sup>, la roca marca el lugar de la transformación del difunto entre demonios que se desarrolla en el centro. Aislada marca la frontera última entre el espacio liminal y el interior del más allá, dominio exclusivo de los muertos. La vinculación de los demonios, el difunto y la roca, es aquí no solo muestra de transgresión, sino de que este lugar está íntimamente ligado a la idea de transformación. Atravesarla es cambiar no solo de espacio, sino de status y de esencia. En relación a la roca del sarcófago, Roncalli<sup>1612</sup> ha querido ver en la figura derecha una representación del mito de Sísifo, castigado a arrastrar sin fin la roca, símbolo del umbral y por extensión de la muerte que intentó burlar. La identificación es sugerente, pero en todo caso habría de identificarse, no con el umbral que separa la vida de la muerte, sino con este umbral definitivo anterior al ingreso que marca el punto de no retorno y de transformación. De ser correcta esta interpretación, Sísifo no habría llevado a cabo aún la transformación y es por ello que pudo volver a la tierra. De todas formas, la representación del personaje desnudo, frontal y de rodillas, en estado de absoluta desprotección también podría ser alusión a un sacrificio necesario para llevar a cabo la transgresión del umbral, si recordamos la simbología de vulnerabilidad que el desnudo adquiere en Etruria.

Espacios también rocosos son aquellos donde tiene lugar la lucha de los pigmeos y las gruyas en la tumba dei Pigmei, o la muerte de Ajax en una cratera de figuras rojas del grupo de Tumurca<sup>1613</sup>. En estos últimos ejemplos, que desarrollaremos más adelante<sup>1614</sup>, la roca no es únicamente elemento físico que hay que sobrepasar, límite real que marca el cambio de realidad, sino que en cierto sentido es también referencia simbólica del altar, sobre el que cae el sacrificio que posibilita la transformación del difunto, la transgresión de un status a otro. Otra urna<sup>1615</sup> muestra claramente esta connotación de la roca, como primer umbral del que ya hablamos en el lado derecho y como umbral definitivo en el lado corto izquierdo. En el centro,

---

<sup>1610</sup> Roncalli, 2001: 250-251

<sup>1611</sup> Cat S94

<sup>1612</sup> 1997b: 50-51

<sup>1613</sup> Cat C64

<sup>1614</sup> Cf. *Infra* 3

<sup>1615</sup> Cat U90

una roca, cuyo valor ctonio está confirmado por la presencia del demon y de la serpiente<sup>1616</sup>, aparece flanqueada por el duelo fratricida de Eteocles y Polinices, convertida en umbral-altar que gracias a la sangre derramada podrá ser traspasado.

**El agua** y el elemento marino en general, concebido en la mentalidad etrusca desde época orientalizante como ambiente de múltiples valencias<sup>1617</sup> vinculado a la muerte y al más allá es otro de los elementos que pueden aludir al umbral definitivo. El mar, sus ondas y las criaturas que lo habitan son como vimos representación del paso<sup>1618</sup> que deshumaniza, rompiendo los lazos del muerto con la sociedad de los vivos y conduce a su transformación; y es al mismo tiempo espacio liminal que separa el mundo de los vivos del de los muertos, que marca la frontera última de la *οἰκουμένη*, y por ello puede considerarse también meta<sup>1619</sup> y umbral, ya que su traspaso, al igual que el atravesar la puerta o flanquear la roca no constituye solo una etapa más del viaje, sino que puede entenderse como espacio último de transformación y conclusión del mismo. Se convierte en límite horizontal y lejano, similar al límite vertical y subterráneo, sirviendo ambos para delimitar el paso y la frontera del más allá. En la pared derecha de la tumba dei Demoni Azzurri, el viaje de la difunta ha ya concluido; dos familiares premuertos han bajado de la barca de Caronte, para recibirla e integrarla en su nueva comunidad. El traspaso del elemento acuático en este caso, no simboliza más el viaje, sino la meta, el umbral que traspasado da paso a una nueva realidad, en todo intercambiable por la puerta o la roca. En un sarcófago de Chiusi<sup>1620</sup>, las ondas marinas y el ghetos al que se acerca un caballero, tampoco escenifican una segunda parte del viaje, sino la última frontera, el último umbral en el que concluye el viaje a caballo del difunto. Este sentido de frontera último de umbral, podría darse también a las ondas marinas que adornan de manera recurrente sarcófagos, urnas y tumbas de época helenística, con el mismo carácter de umbral y quizá de elemento purificador<sup>1621</sup>.

---

<sup>1616</sup> Roncalli, 2001 : 258-259

<sup>1617</sup> Pizzirani, analiza estas valencias del mar en relación a una clasificación temática y metafórica del mar como paso, transformación y meta (2014: 71); pero también como lugar de apoteosis. cf. Supra Capítulo 1.3

<sup>1618</sup> Cf. Supra 2b

<sup>1619</sup> Pizzirani, 2014: 76-77

<sup>1620</sup> Cat S134

<sup>1621</sup> Brandt, 2014

**Plantas<sup>1622</sup> y animales** aunque no están presentes en el paisaje del viaje ultramundano, reaparecen a su término para señalar ocasionalmente el último umbral, en razón de su cercanía al mundo infernal o como prefiguración metonímica de su interior<sup>1623</sup>. Así animales como las serpientes, de evidente valor ctonio y funerario, aparecen con frecuencia en la cerámica<sup>1624</sup> y en los sarcófagos<sup>1625</sup> señalando los límites del más allá, o también en las tumbas<sup>1626</sup> marcando esa última frontera. Y también otros como Cerbero, de evidente influencia griega, que encontramos sobre la cerámica<sup>1627</sup> o sobre las urnas tardías de terracota, pero también en la pintura mural y en los sarcófagos en una iconografía con tres cabezas que se difunde a partir del s. IV a.C., siendo las representaciones más antiguas de Cerbero en Etruria dos hidrias caeretanas del Louvre y della collezione Castellana en Villa Giulia<sup>1628</sup>. El perro o el lobo como animal liminal, apto para delimitar pero también para transgredir las fronteras ctonias y subterráneas parece sin embargo haber sido desde antiguo entendido en Etruria como tal<sup>1629</sup>. El carácter genérico de estos elementos para marcar el límite entre las esferas de la muerte y de la vida, se extiende a otro tipo de representaciones, como los leones, que custodian las entradas de algunas tumbas helenísticas<sup>1630</sup>, y que no hay que considerar simples elementos apotropaicos, sino delimitadores de este cambio de esferas<sup>1631</sup>.

---

<sup>1622</sup> Para animales y plantas como límite en contexto sacro Cf. ThesCRA, VIII s.v. Ochoa; Montero, *Animales/Plantes Etr.*

<sup>1623</sup> Spivey señala que es esta la función de señalar el confín entre el mundo de los vivos y de los muertos la que hay que dar a los animales en relación con su aparición en la cerámica de figuras negras y en otros casos como en las esculturas de piedra de la entrada de las tumbas, aunque se muestra crítico con entenderlos como seres de carácter apotropaico (1988: 16-17)

<sup>1624</sup> Cat C24

<sup>1625</sup> Cat S4; Cat8: Este último ejemplo, es un caso más dudoso, dado que la vinculación entre grifo y serpiente, podría aludir metafóricamente al difunto heroizado y no tanto a los monstruos que infectan la entrada del erebo como defiende Roncalli (2001: 251) en base a una relación excesiva con los textos clásicos que no pueden entenderse de manera literal ligados a las representaciones etruscas.

<sup>1626</sup> Cat P11

<sup>1627</sup> Cat C53

<sup>1628</sup> Ambrosini, 2006: 195

<sup>1629</sup> La presencia de osamentas de perro en el pozo de Pirgy, podrían tener como finalidad última la separación entre el mundo de los vivos y de los muertos (Lacam, 2008: 61), en una tendencia visible por otra parte también en el mundo griego y romano.

<sup>1630</sup> Para algunos ejemplos de estas esculturas cf. Emiliozzi, 1991.

<sup>1631</sup> Aunque no son entendibles como el recuerdo de las fieras que habitan las puertas del más allá, y de los peligros que ha de superar el muerto para su heroización (cf. Maggiani en Barbieri, 2010: 64; Minetti, 2006: 42). Ya en Virgilio, estos animales no son sino vanas sombras sin poder real (*En.* VI, 290-294).



En otros casos sin embargo, las luchas de animales o la presencia de otros monstruos en las representaciones, no pueden entenderse como alusiones geográficas directas al umbral, si bien de manera genérica, la alusión al más allá está implícita dado el contexto y sobre todo la finalidad de la imagen, pero su significado y funcionalidad es otra<sup>1632</sup>, no la de marcar el paso definitivo y señalar una escena de llegada o encuentro.

Los elementos vegetales, sobre todo en los vasos pueden tener también la función de margen. Frente al yermo paraje liminal del tránsito, su florecer en la frontera misma del más allá es prefiguración del nuevo vergel que aguarda al difunto, cuando no relacionado con una promesa salvífica en clave dionisiaca<sup>1633</sup>.

Una serie de representaciones sinópticas de elementos vegetales, actúan también en la cerámica etrusca como elemento diferenciador de espacios, a la vez que se convierte en alusión genérica al interior del más allá. Es el caso de hojas más o menos estilizadas que se encuentran a menudo en las representaciones de llegada al más allá<sup>1634</sup>. La inclusión de elementos aislados en las escenas para vincular las imágenes a un determinado espacio o para separar a personajes de esencias o esferas diferentes es habitual en las representaciones etruscas del área felsina, donde el más allá dionisiaco viene representado a menudo sobre las estelas felsinas por hojas de hiedra a las que se dirige la difunta<sup>1635</sup> y aparece también en la cerámica etrusca de figuras negras en el siglo VI a.C.<sup>1636</sup>

Problemáticas podrían resultar a este respecto algunas urnas tardías en las que cipreses son representados en relación a la puerta y que suelen identificarse con árboles de las necrópolis<sup>1637</sup>. Árboles marcan sin embargo ya desde la Odisea<sup>1638</sup> el espacio liminal que circunda el más allá, por lo que si la puerta como creemos marca

<sup>1632</sup> Cf. *Infra* 2d.

<sup>1633</sup> Cratera y ánfora del Grupo de Vanth Orvieto. Museo Claudio Faina.

<sup>1634</sup> Cat C3; C8; C18

<sup>1635</sup> Sasstaelli; Govi, 2009

<sup>1636</sup> Minoja, 2014: 86, fig. 84

<sup>1637</sup> Así lo mantiene Steiner, 2004: 87

<sup>1638</sup> «ἀλλ' ὁπότε ἄν δὴ νηὶ δι' Ὀκεανοῖο περήσῃς,  
ἔνθ' ἀκτὴ τε λάχεια καὶ ἄλσεα Περσεφονείης,  
μακραί τ' αἰγίροι καὶ ἰτέαι ὠλεσίκαρποι,  
νῆα μὲν αὐτοῦ κέλσαι »(X, 508-511)

ese umbral definitivo, no sería extraño que estos árboles indicasen también ese lugar extremo en el caso etrusco.

Otros elementos como los *thymateria* pueden también actuar como delimitadores simbólicos de espacios<sup>1639</sup>, y pueden señalar el último umbral, pero también que nos encontramos en un espacio ritual.

Finalmente en ocasiones objetos con claras alusiones simbólicas, pueden también ejercer de último paso, como las cráteras<sup>1640</sup>, los gorros frigios o las ánforas<sup>1641</sup> que en algunas urnas de Volterra aparecen representadas bajo las patas de los caballos aludiendo al último umbral. Se trata de objetos en los que la función de umbral es clara, pues sustituyen a las formaciones rocosas que son habituales en este tipo de escenas, pero su significado simbólico es más complicado de determinar. Una alusión al dionisismo en cráteras y ánforas no puede excluirse<sup>1642</sup>, pero tampoco alusiones al sacrificio necesario para la transformación<sup>1643</sup>, si atendemos a algunas representaciones sobre otras urnas que representan a Orestes y Píldes en Delfos<sup>1644</sup>. En ellas los dos héroes luchan contra las Erinias con las rodillas apoyadas sobre el altar, a cuyos pies dos ánforas recuerdan la purificación y el sacrificio a realizar<sup>1645</sup>. El ánfora es además objeto que alude a Hercle, cuya función de héroe protector de aguas es bien conocida en Etruria<sup>1646</sup>, por lo que la adopción de elementos que refuerzan la visión del héroe como divinidad que guía la transformación postmortem se vería aquí reforzada. Las relaciones que pueden establecerse entre la purificación y el ritual funerario, entre la roca y el altar, y entre estos y el último umbral, tal y como antes señalamos, podría hacer pausable, que estos objetos a transpasar sustituyesen de manera simbólica al umbral en alusión al

---

<sup>1639</sup> Para el caso etrusco: cf. Gilotta, 2010: 108. Con la misma función de señalar y separar esferas diferentes, aparece también la cerámica apula: cf. Schauemburg, 1989; 1994: 77; Brandt, 2014: 138.

<sup>1640</sup> Verdadera puerta del Hades la define Harari al tratar la tumba dei Pigmei (cat. P2) (2005: 83)

<sup>1641</sup> Cat U19

<sup>1642</sup> Dado que ambas juegan un papel fundamental en el simposio etrusco, a diferencia de lo que ocurre en el griego, donde el ánfora es más elemento de transporte (Coen, 2005: 25).

<sup>1643</sup> De hecho a partir del siglo V a.C., los temas dionisiacos se cargan de significados nuevos en relación a la imagen del héroe (Massa-Pairault, 1990: 221)

<sup>1644</sup> Cat U64.

<sup>1645</sup> Stevens, 2001 : 54

<sup>1646</sup> De Grummond, 2006: 181-182; El vínculo es antiguo y puede verse ya en Spina (Sassatelli, 1993b:126-127.

ritual necesario para conseguirlo<sup>1647</sup>. De estar en lo cierto ese mismo significado podría quizás extenderse a los gorros frigios en otras urnas<sup>1648</sup>, que metonímicamente aludirían también al sacrificio necesario para la transgresión. En una urna de Volterra<sup>1649</sup>, son dos cuerpos, uno de ellos con gorro frigio, los que bajo las patas de los caballos aluden también a este ritual. El gorro frigio es además símbolo distintivo del mediador de la ultratumba en las creencias órficas, por lo que podría encontrarse en ello una alusión a ese tipo de creencias<sup>1650</sup>. Las valencias dionisiacas de estos elementos no son desdeñables, como en el caso del ánfora que aparece sobre diferentes cerámicas en manos de sátiros y ménades, como en el caso de una crátera de figuras rojas de Bruselas<sup>1651</sup>. En un espejo de San Petersburgo, un sátiro vierte el contenido de un ánfora entre dos panteras, en un contexto en el que parece clara la alusión al poder del vino como generador de inmortalidad<sup>1652</sup>; una idea que parece reafirmarse en el hecho de que algunos grifos en urnas de terracota de Perugia, presenten un ánfora de tipo similar<sup>1653</sup>. Una carga significativa divergente de estos objetos, aún cuando la base de las representaciones sea la misma no es desdeñable, pero creo probable que aludan al proceso de purificación y renacimiento, antes aludido, de manera simbólica y quizás priorizando según el caso algún aspecto o creencia determinada. Ello permite así mismo aunar las representaciones de serpientes que en algunas urnas ocurren también debajo de las patas de los caballos, con las de los objetos aquí dado que es símbolo de transformación y renacimiento del jinete<sup>1654</sup>; de ello se infiere además que como en el imaginario griego sería posible que se produzca en palabras de Sancassano, una asociación figurativo-visiva entre este animal y el héroe que se hace visible sobre todo en el ámbito cultural funerario<sup>1655</sup>. De diversas maneras el mensaje que estos

---

<sup>1647</sup> En Roma, los ritos de purificación que duraban nueve días (los mismos necesarios para el paso del mundo de los vivos al de los muertos) posibilitaban la reintegración de los vivos, contaminados por la muerte en el más allá (Maurin, 1986: 194-196), por lo que no es extraño, que esos ritos fuesen también necesarios para la integración del muerto en la ciudad del más allá.

<sup>1648</sup> CUE I 242.

<sup>1649</sup> Cat U44

<sup>1650</sup> Olmos, 2008: 171. Al igual que lo es también el rollo en la mano, o el bastón nudoso dependiendo del contexto.

<sup>1651</sup> Crátera de cáliz. (Montefiascone. s IV a.C.) Musée d'Archeologie et d'histoire à Bruxelles Inv. R254 CVA, Belgique 2, IV Be, 11

<sup>1652</sup> Van der Meer, 2012: 172, nº 15.

<sup>1653</sup> Sclafani, 2010a: 85

<sup>1654</sup> Deonna, 1956: 6-7.

<sup>1655</sup> Sancassano, 1997: 16-17.

elementos acentúan es por lo tanto el de la transformación y la heroización, seguramente en clave dionisiaca. Su aparición en otras escenas, como en una urna de Chiusi de finales del siglo III a.C.<sup>1656</sup> que representa a Orestes e Ifigenia en Taúride y en la que a los pies de los personajes aparecen un ánfora y un gorro frigio, seguramente vincula la escena y su funcionalidad metafórica a la transgresión del umbral y a la integración.

Los **demones funerarios** constituyen también un elemento fundamental para señalar el último paso y las escenas de llegada, al igual que constituían un símbolo esencial en las escenas de partida y de viaje<sup>1657</sup>. Su función es la de actuar como *ianitores* y abrir la puerta que posibilita la entrada efectiva a la ciudad de los muertos, bien de manera física con sus herramientas<sup>1658</sup>, bien utilizando alguno de sus atributos, especialmente en el martillo de Charun, como instrumento de ánodos<sup>1659</sup>, no para atraer a las divinidades infernales, sino para extraer la nueva esencia infernal y heroica del difunto. Este valor que se suma<sup>1660</sup>, simbólicamente al de la puerta, viene reforzado por otro tipo de elementos como las espadas y las hachas, que simbólicamente aluden al sacrificio y que remiten como señala Sacchetti<sup>1661</sup> al rol sacerdotal de Charun o de Vanth<sup>1662</sup> que son los demonios que regulan este paso<sup>1663</sup>. Charun, con el martillo parece ocupar una relación privilegiada en cuanto a los elementos que marcan el paso y la acción misma de la transformación como marca por ejemplo el sarcófago de Laris Pulenas, pero la función de Vanth tampoco parece secundaria en relación al paso como demuestran numerosas urnas en las que acompaña a Charun, u otras en las que se duplica para ayudar al ingreso del difunto. Además si bien el martillo es atributo exclusivo de Charun, otros objetos como las llaves o la espada, evidentemente relacionadas con

---

<sup>1656</sup> Florencia. Museo Arqueológico 5777. (Nielsen, 1993).

<sup>1657</sup> Cf. Supra 2b

<sup>1658</sup> Jannot, 1991; 1993; 1997

<sup>1659</sup> Cerchiai, 1995

<sup>1660</sup> Pese a la opinión contraria de Vaccaro, 2011: 358

<sup>1661</sup> 2000: 152.

<sup>1662</sup> Scheefer por contra, señala que la presencia de Vanth en escenas de llegada y encuentro es marginal y pasiva (1991: 58)

<sup>1663</sup> Más como posibilitadores del tránsito y de la transformación que como portadores directos de muerte o participantes activos en el final de la vida, tal y como defiende Mackie cuando señala: "they may act in some way to bring about death or accelerate it. That is, like Valkyries, they probably select their victims, act upon them in some way and lead them to the Underworlds after death "(1992). Para la comparación de Vanth con las Valquirias cf. Enking, 1948

el paso, pueden ser portadas indistintamente por ambos. Un posible apoyo a la actividad conjunta de los dos demonios en el proceso de transformación, y de ingreso lo constituye la representación de un demonio femenino en todo similar a Vanth que se encuentra en el sarcófago de Hasti Afunei. El demonio emerge de la puerta del más allá y es denominado como Culsu<sup>1664</sup>. Este nombre, probablemente en relación con Culsans, ha sido considerado como una epiclesis de Vanth, similar a las que porta Charun en la tumba dei Caronti de Tarquinia, y que la calificaría como un demonio de la puerta apto para ayudar en su transgresión<sup>1665</sup>. La vinculación de ambos demonios con el umbral y con la transformación es tan fuerte, que debe sobreentenderse incluso cuando no aparezca otro elemento que califique la escena<sup>1666</sup>.

Todos estos elementos que señalan el umbral y que marcan el paso definitivo son reconducibles a la idea de ingreso en un nuevo espacio físico, pero la transgresión del último hito, no solo supone, un cambio de lugar, sino que implica el ingreso en un nuevo espacio social y mental, en una nueva comunidad que sanciona el nuevo estatus adquirido por el difunto a través del viaje. El muerto traspasa el espacio físico y social del umbral, a la par que trasciende por medio de su metamorfosis el espacio humano<sup>1667</sup>.

La integración del difunto en ese nuevo espacio social, reflejo de un cambio profundo operado en su esencia se manifiesta en las escenas de llegada, no solo por la transgresión de fronteras, sino por la interacción que se establece entre el difunto y los antiguos finados. Los premuertos, actúan de ese modo también como metáfora del umbral. Aceptando al nuevo difunto entre ellos, sancionan su ingreso en el más allá y prefiguran su transformación. En este sentido la gestualidad será elemento esencial que denote la idea del encuentro como plasmación visible de la integración del difunto en su nueva comunidad. Por otra parte no es posible determinar si los personajes premuertos con los que el nuevo difunto se encuentra representan a sus

---

<sup>1664</sup> En última instancia para la única representación clara de Vanth Culsu s.v. Krauskopf, LIMC, III, s.v. Culsu, 308-309.

<sup>1665</sup> Jannot, 1997: 154-155; aunque ya De Ruyt, consideraba a Vanth el pariente femenino de Charun (1934)

<sup>1666</sup> Vaccaro está en lo correcto (2011: 357) frente a Sacchetti (2000:151) que niega tal vinculación entre las herramientas y las puertas.

<sup>1667</sup> En todo rito de paso, el ser humano cambia su ser antiguo por uno nuevo, adquiriendo en ese ritual iniciático algo más que la mera humanidad. El iniciado muere simbólicamente para renacer a una nueva vida (Allovio, 2012: 495-497)

familiares premuertos o son una imagen metonímica de la comunidad de difuntos. En algunos sarcófagos como el de Hasti Afunei, en el que los personajes aparecen nominados con epígrafes junto a sus cabezas, es obvio que debe entenderse la primera opción, que podría ser extensible al resto de representaciones. Sin embargo, y dado que sobre todo en el caso de las urnas, no se trata de producciones expresamente comandadas, sino de obras de taller, prácticamente realizadas en serie, pese a que la interpretación de los familiares premuertos puede ser la misma, no puede extrapolarse vínculos reales entre la representación y el finado, del tipo tan habitual en las descripciones de los diversos estudios como encuentro entre el muerto y su mujer acompañados por un joven hijo premuerto. La codificación convenida de rencuentro con la familia se expresaría por lo tanto de manera genérica, pero no exacta.

**Los gestos y la interacción** entre los personajes son por lo tanto, elementos esenciales a la hora de identificar las escenas<sup>1668</sup> representadas como llegadas. Los gestos se convierten una vez fijados en expresión de cultura, convención y código, refiriéndose a un preciso conjunto social, sus estructuras y sus reglas<sup>1669</sup>, volviéndose claros e inequívocos.

La *dexiosis* o *dextrarum iunctio*<sup>1670</sup> es el símbolo que visualmente manifiesta de manera más clara tanto la integración como la consecución del nuevo status heroico o divino del difunto a través de la metamorfosis que se produce en este punto. Los diferentes elementos de la escena la sitúan claramente en un contexto ultramundano, con la aparición de demonios o puertas de contrastada valencia funeraria<sup>1671</sup>.

---

<sup>1668</sup> En realidad, los gestos organizan cualquier acción, tanto en Etruria como en Grecia ( Bérard; Durand, 1984: 32) y a través del gesto se vehiculan valores y contenidos bien identificables (Salvadori, Baggio, 2009)

<sup>1669</sup> Ghedini, 1993: 77

<sup>1670</sup> Es además esta una iconografía cuyo contenido semántico en la forma de *dextrarum iunctio*, parece sugerir un origen propiamente etrusco o itálico . Sus primeros ejemplos se encuentran en Tarquinia, en la tumba Querciolla I o en la tumba dei Demoni Azzurri a finales del s. V a.C. pero se mantendrá como un elemento central, en casi todas las ciudades hasta el final de la producción en el siglo III a.C. (Prayon, 2002)

<sup>1671</sup> En las estelas áticas, donde se populariza este tipo de representaciones, no hay elementos que vinculen directamente la representación con el más allá: ni los muertos son fácilmente distinguibles de los vivos, ni los escenarios son fácilmente vinculables a la ultratumba. (cf. Himmelmann, 1998)

El valor en Grecia de este gesto era múltiple, pero la idea de rencuentro e integración existía ya en época arcaica. La dexiosis es solo aplicada en Grecia a partir del 450 a.C.<sup>1672</sup> a los mortales, mientras que en vasos de figuras rojas y figuras negras del último arcaísmo se aplicaba a escenas mitológicas en las que con ese gesto se sancionaba la aceptación de Heracles entre los dioses<sup>1673</sup>. En el período clásico Teseo es también representado estrechando las manos a Poseidon, para según Davies<sup>1674</sup> *“to indicate Theseu’s exalted status”*. Es decir, sirve para representar la inclusión de un mortal en el mundo divino, y su conversión, su transmutación de hombre mortal a inmortal. Idea, que también encontramos aplicada a seres reales, como en el caso de las estelas de Arsameia (Turquía- II a.C.) que representan a Antioco I en gesto de dexiosis con Heracles y otras divinidades, en una clara alusión a su paralelo con los dioses<sup>1675</sup>. La figura de Hercle fue ampliamente utilizada en las colonias griegas de la Magna Grecia y Silicia, especialmente en Crotona como forma de reafirmación identitaria, y su culto llega hasta Roma, si bien la divinización del héroe, cuya apoteosis aparece mencionada en la Iliada, parece ser una innovación del siglo VII a.C.<sup>1676</sup>, cuando aparecen los primeros cultos a Heracles en unas ciudades estado griegas ya emergentes. Para el s. V a.C., la noción general del héroes es la de civilizador, que a través de sus hazañas logra la inmortalidad, limpiando la tierra de monstruos y bandidos. Una fama que no cesa en los siglos siguientes y que es utilizada por la casa real macedonia en el s. V a.C. como mítico ancestro. La adopción de una iconografía griega ligada a la figura de Heracles, a su apoteosis e inclusión en el Olimpo, parece idónea en ámbito funerario etrusco, donde, además, su esencia divina se revaloriza frente a la heroica<sup>1677</sup>.

Su iconografía en Etruria y Falerii es abundante<sup>1678</sup>, tanto en ámbito privado funerario como en ámbito público, como en el caso de la acrópolis de Falerii cuyo

<sup>1672</sup> Como ocurre en una cratera de Nueva York. Inv. 08.258.21 (Davies, 1985: 628).

<sup>1673</sup> El tema de la apoteosis de Heracles, frecuentemente vinculado al dionisismo era habitual en la cerámica apula como queda de manifiesto por ejemplo en una Crátera de Volutas Apula de la Collezione Intesa San Paolo 183 (Islér-Kerenyi, 2008: 231-232).

<sup>1674</sup> 1985: 627-628.

<sup>1675</sup> Con las dos figuras puestas a la misma altura e importancia (Brilliant, 1963 : 18).

<sup>1676</sup> Su pronta identificación con divinidades orientales es ya una muestra de su diferenciación respecto al resto de los héroes. Atenas parece ser la primera ciudad en reverenciarlo como un dios (Larson, 2009: 35)

<sup>1677</sup> Della Fina; Mercuri; Brolli, 2014: 27

<sup>1678</sup> Para la iconografía de Hercle en Etruria: Schwarz, s.v. Herakles/Hercle, LIMC IV, 196-253.

templo en el s. V a.C. mostraba en el frontón imágenes del ciclo del héroe, evidentemente con una lectura en clave política<sup>1679</sup>

La vinculación de la iconografía de Heracles con la esfera funeraria es abundante en Etruria desde época arcaica<sup>1680</sup>, privilegiándose, como durante el helenismo, una visión del héroe como vencedor de la muerte y como mediador entre el mundo de los vivos y de los muertos<sup>1681</sup>. Así en una pátera argentata de Volsinii<sup>1682</sup>, parece representarse a Heracles liberando a Teseo y Pirítoo en el Hades, un tema de evidentes connotaciones funerarias; o en una hidria de cerámica argentata de Falerii, donde se representa el ciclo de la amazonomaquia de Heracles y otros temas míticos, en combinación con la consecución de su apoteosis<sup>1683</sup>, en las que el valor paradigmático para el difunto en cuya tumba se depositase el vaso es evidente: una alusión a su destino glorioso<sup>1684</sup>.

Esta vinculación funeraria, no está además exenta en época helenística de nexos con la esfera de Dionisio. En una pátera de cerámica argentata de Orvieto<sup>1685</sup>, podemos ver en el centro un protomo de Heracles con la leonté rodeado de vides en lo que parece una evidente referencia a la relación del héroe con el ámbito dionisiaco<sup>1686</sup>. Al igual que los protomos del héroe que adornan dos de las sítulas, vaso de dioniso por excelencia, del servicio de simposio de la tumba de *Laris Ha(v)renies* en Bolsena<sup>1687</sup>, son alusión directa a esta relación. Estos vasos inscritos con la palabra *suthina* y por lo tanto dedicados a la tumba, tienen en este sentido un

---

<sup>1679</sup> Para una relectura en este sentido de los temas heracleos a partir del siglo V a.C. cf. Massa-Pairault, 1990: 200-220.

<sup>1680</sup> El conocimiento de las valencias escatológicas del mito de Heracles, como la bajada a los infiernos para rescatar a Alceste o capturar a Cerbero, eran bien conocidas en Etruria desde época arcaica, incluso en sus aspectos esotéricos. Su iconografía en este sentido era también ampliamente conocida. Sobre este particular Cf. Rebuffat, 1997: 55-67 (a pesar de una equiparación dudosa de las conocidas representaciones del juego de Phersu con el mito de Heracles y Cerbero); Della Fina; Mercuri; Lucia Brolli, 2014. También en la Italia meridional, en cuyas sepulturas es frecuente la referencia a Heracles (Russo Tagliente, 2014: 94)

<sup>1681</sup> Un carácter que es claro por ejemplo en Bologna (Govi, 2009: 31)

<sup>1682</sup> Michetti, 2003: 61, 193, n. 296.

<sup>1683</sup> Un tema frecuente en la cerámica argentata de Volsinii (Michetti, 1997: 104).

<sup>1684</sup> Además de la hidria, numerosos ejemplos con referencias al culto de Heracles en la cerámica argentata de Falerii en : De Lucia Brolli,; Michetti, 2005.

<sup>1685</sup> Florencia. Museo Arqueológico 4655 (Michetti, 2003)

<sup>1686</sup> Es común en la cerámica argentata de Volsinii, tanto en escenas que representan sus trabajos, como en aquellas que coronado por Niké prefiguran su apoteosis (Michetti, 2005: 103). Sobre la figura de Heracles en este territorio s.v. Massa-Pairault, 1999: 92-94.

<sup>1687</sup> Cf. Candela, 1985 : 24-75



valor funerario remarcado<sup>1688</sup>. Por último numerosos los casos en los que aparece junto con ménades o sátiros, como sobre una copa de Chiusi del siglo IV a.C., donde aparece acompañado por una ménade que porta un tirso y un kalathos.<sup>1689</sup> Y algunos autores<sup>1690</sup> han pretendido poner en valor el éxito de su figura, con la importancia del impacto de las creencias pitagóricas en Etruria a partir de mediados del siglo IV a.C. Un hecho difícilmente demostrable, si bien la importancia dado por los pitagóricos a la *αρετη* del héroe lograda a través del *πονοζ*, podría ser fácilmente aplicada a una lectura del viaje al más allá como prueba iniciática.

Finalmente ya desde época arcaica el gesto de la *dextrarum iunctio* es utilizado en las representaciones como indicativo de la apoteosis de Heracles. Es el caso de los bronce de los carros de parada de Castel San Marino<sup>1691</sup> donde se reproduce ese gesto entre Tinia y Hercle, en un claro intento de asimilación entre las virtudes heroicas del héroe y del aristoi que comisiona el carro. En una situla de bronce de finales del siglo IV a.C.<sup>1692</sup>, Hercle aparece también estrechando la mano a un personaje masculino, seguramente Tinia, rodeado por diferentes personajes, a ambos lados de la escena de *dextrarum*, entre ellos Atenea<sup>1693</sup>, seguramente como manifestación de su aceptación entre los dioses.

No es por lo tanto descabellado aceptar un significado similar de integración y transformación de esencia para la *dexiosis* en las representaciones funerarias etruscas, quizás influido por estas representaciones de la introducción de Hercle en el Olimpo. No es, extraño que los artistas etruscos reinterpretasen escenas griegas o utilizasen esquemas iconográficos empleados por el arte griego para figurar otras escenas diferentes, asimilando así los recursos de aquel imaginario para las necesidades ideológicas locales<sup>1694</sup>. En este caso, el gesto de la *dexiosis*, y su significado iconográfico original se adaptaría perfectamente a la idea de

<sup>1688</sup> Difícil de creer resulta que tal consagración sea una forma de evitar el robo de los objetos, tal y como afirma Fontaine (1995).

<sup>1689</sup> Schwarz, s.v. Herakles/Hercle, LIMC IV, 236, nº 375

<sup>1690</sup> Massa-Pairault, 1994: 400-407.

<sup>1691</sup> Panel lateral Carro de broce. Perugia. Museo Nazionale 1427. 530-520 a.C. (Schwarz, s.v. Herakles/Hercle, LIMC IV, p. 237, nº 393)

<sup>1692</sup> Schwarz, s.v. Herakles/Hercle, LIMC IV, p. 238, nº 398a.

<sup>1693</sup> Es este otro convencionalismo figurativo que encontramos también en las escenas de *dextrarum iunctio* funerarias, en las que numerosas veces diferentes personajes se encuentran rodeando la escena central, intentando expresar un círculo o grupo que rodea, contempla y atestigua la nueva conversión.

<sup>1694</sup> Osborne, 2001: 288-289.

transformación en clave heroica o divina del difunto según la ideología funeraria etrusca. El carácter divino de Hercle en Etruria, su introducción en la lista de los dioses tras un proceso probatorio claramente iniciático como es el de los doce trabajos y su vinculación al mundo funerario y dionisiaco, hacen más que probable esta asimilación. Frente a los dioses, serían los antepasados, claves en todos los ritos iniciáticos de cambio de status en el mundo humano<sup>1695</sup>, quienes recibirían y sellarían la transformación mediante la dexiosis<sup>1696</sup>. Es además significativo que otros elementos de la transformación y apoteosis divina de Hercle que encontramos en la iconografía etrusca, muestren esquemas compositivos similares a los que encontramos en las representaciones de la integración de los difuntos. Es el caso del viaje sobre una biga del héroe hacia el Olimpo representado sobre una crátera de cáliz falisca de mediados del s. IV a.C.<sup>1697</sup>; o de la introducción de Hercle por Minerva a una asamblea de divinidades sentadas en una placa de terracota de finales del siglo VI a.C. proveniente de Velletri<sup>1698</sup>. En este sentido un Stamnos falisco de principios del siglo IV a.C. en el que Hercle conduce un caballo sobre el cual va una figura femenina, quizás Hebe, pero quizás de manera genérica la difunta, podrían mostrar también su función como mediador, a nivel simbólico en el viaje al mas allá<sup>1699</sup>. No queremos decir con ello que exista una derivación directa de unos motivos iconográficos a otros, sino que desde el punto de vista conceptual la asimilación de ciertos esquemas compositivos y ciertos gestos se adecúa en la mentalidad etrusca a la idea de integración, de acogimiento y puede ser que de transformación. Esta relación con el mundo funerario y específicamente con la transformación que se verifica en la dextrarum iunctio de la que estamos hablando, podría verse reafirmado a finales de la producción de urna con una confusión de las iconografías de Hercle y Charun. En ciertas urnas de terracota (Fig. XLVII, a) que representan la dextrarum iunctio delante de las puertas del más allá, el personaje representado a la izquierda de la pareja que se encuentra suele identificarse con Charun por el gran

<sup>1695</sup> Tal y como señala Allovio, la importancia de los antepasados en los ritos de paso de las diferentes culturas como transmisores del conocimiento que permite la transformación es esencial (2012: 495).

<sup>1696</sup> En el mundo griego (II. *Od.* XXIII, 71) y romano (Cumont, 1966: 392), la creencia en que los Manes, son los que aceptan al difunto para formar parte del grupo en la ultratumba y convertirse en uno de ellos estaría en la relación con este tipo de creencias.

<sup>1697</sup> Schwarz, s.v. Herakles/Hercle, LIMC IV p. 237, nº390.

<sup>1698</sup> Schwarz, s.v. Herakles/Hercle, LIMC IV, p.238, nº 399.

<sup>1699</sup> Schwarz, s.v. Herakles/Hercle, LIMC IV, p. 210, nº 104

martillo que porta entre sus manos. Sin embargo es esta una figuración en la que el demon aparece tocado con una piel de animal, que asemeja a una leonté. Es cierto que en ámbito etrusco y más en ámbito funerario son normales estos cubrecabezas de piel animal, pero resultaría atrayente pensar que al final de la producción, estas urnas aúnen a dos de los principales garantes del paso y la transformación.

Pero volviendo al tema que nos ocupa, la *dexiosis*, siguiendo este modelo, no es además un gesto banal<sup>1700</sup>, sino que tiene valor contractual<sup>1701</sup> y reviste de importancia ese momento. No se trata de una separación, sino de una unión, de una integración en un nuevo destino. Imágenes en época helenística que relaboran episodios míticos en clave escatológico se encuentran también en otros ejemplos como el uso del esquema figurativo del rapto de Perséfone, para figurar el viaje a la ultratumba de un difunto<sup>1702</sup>. Al igual que en el caso de la *dexiosis* el tema y el transfondo se han mantenido adaptándolo a una imagen realista de carácter escatológico. El gesto aparece reelaborado, transformado, sujeto a una petrificación, *un fictum*, dado que está privado del *continuum* de la vida real<sup>1703</sup>, porque es una imagen fija, y en el contexto se hace inequívoco, pero al mismo tiempo ese valor se mantiene por una serie de relaciones indirectas establecidas por la memoria de quien observa la imagen, y la compara con otras escenas análogas de otros soportes, que le dan el significado concreto sin necesidad de muchos elementos que lo expliquen<sup>1704</sup>. En palabras de D'Agostino<sup>1705</sup>: El valor simbólico del gesto parece agotar en la sola figura la voluntad de comunicar, sustrayéndola a un sistema fijo de relaciones capaces de colocarla en el interior de una narración. Y es por ello por lo que incluso a las representaciones más sintéticas de la *dextrarum iunctio* es necesario aplicarles el significado de unión y encuentro en la ultratumba, incluso cuando se trata solo de dos personajes aislados, sin ningún otro referente figurativo. Encuentro que es símbolo de transformación e integración.

---

<sup>1700</sup> Las manos son además un fuerte medio de expresión significativa en el mundo antiguo (Longo, 2004)

<sup>1701</sup> señala como en el caso de los relieves funerarios es indicativa de separación definitiva entre los esposos. (Moret, 1993: 304)

<sup>1702</sup> Cat U 47

<sup>1703</sup> Setti, 1975: 16

<sup>1704</sup> Berard, 1986: 151

<sup>1705</sup> 1983:2

Otros gestos son también indicativos del encuentro aunque por diferentes razones, como el tocar la barbilla y el abrazo, símbolo de matrimonio y unión, o señalar con el dedo. Todos ellos reafirman la idea del encuentro en estas representaciones, frente a la separación.

Un simbolismo similar de encuentro, pero con un mayor énfasis en la idea de la posesión parece tener el gesto de agarrar a alguien por la muñeca, en una codificación gestual parecida a la del arte griego<sup>1706</sup>. Es un gesto de acercamiento<sup>1707</sup>, que conduce a quien es sujeto en la misma dirección de la persona que lo realiza, y no al contrario, como en el sarcófago de Hasti Afunei<sup>1708</sup>, en el que el padre premuerto acerca a la nueva difunta, indicando su reunión y seguramente también como gesto ritual que señala su condición de matrimonio. En este último ejemplo un demon funerario agarrando por la cintura a la difunta, también la empuja de manera gentil hacia sus familiares premuertos y no la separa.

Ambivalente es el gesto del abrazo, que puede al igual que la *dexiosis* señalar despedidas o encuentros, dependiendo del contexto. Encuentra paralelos en el arte rodio del s. II a.C.<sup>1709</sup>, aunque se difunde en Etruria, como en Grecia en época tardo-clásica. Su relación con la idea del matrimonio, y la relación con la intimidad erótica<sup>1710</sup> aluden más a la idea del encuentro que a la de la despedida.

Finalmente, gestos como el señalar con el dedo índice o tocar el hombro de algún personaje de la escena son más problemáticos y la mayoría de las veces, solo la escena puede vincularlos directamente a un tipo u otro de escena. El primero, además de un gesto retórico para conducir la atención de alguien hacia algún lugar o persona, debe tener también algún tipo de significado ritual como también reconoce la propia Steiner<sup>1711</sup>. El segundo, marca el vínculo existente entre los diferentes personajes, su cercanía, o familiaridad<sup>1712</sup>, por lo que no indica a priori ninguna partida.

---

<sup>1706</sup> Neumann, 1969: 59-61.

<sup>1707</sup> Pese a los intentos de Steiner de adecuarlo a un contexto de despedida (2004: 134-135).

<sup>1708</sup> Cat S131

<sup>1709</sup> Steiner, 2004: 137

<sup>1710</sup> De Angelis, 2015

<sup>1711</sup> Steiner, 2004: 139

<sup>1712</sup> De angelis, 2015

El matrimonio, dado el significado psicológico que tiene en la época como garante del mantenimiento del sistema gentilicio, podía servir para connotar a nivel simbólico el viaje ultramundano, pero también el encuentro en la puerta del más allá, como vemos en el célebre sarcófago de Bostón, en el que los dos esposos acompañados por elementos que aluden al matrimonio se encuentran en dicho umbral<sup>1713</sup>.

La interacción de los personajes, la dirección lógica que siguen las escenas y la indicación de encontrarse parados o en movimiento, son importantes también a la hora de definir una serie de escenas como encuentro y han de ser tomados en consideración. Diferentes esquemas figurativos básicos, representan esta llegada al umbral del más allá y la finalización del viaje, en su día individualizados y organizados por Steiner<sup>1714</sup> en base, sin embargo a una interpretación, poco convincente, que los consideraba mayoritariamente despedidas. A pesar de las opiniones encontradas sobre el tema, de las que ya hablamos, consideramos que las razones hasta ahora esgrimidas avalan la prevalencia de la representación del momento del encuentro y de la integración, frente al de la despedida en ámbito etrusco.

Las diferencias entre las imágenes, o la ausencia de alguno de los elementos como los demonios o los marcadores del umbral son siempre reconducibles a creencias que remiten, en base a un sistema claramente codificado, a un mismo marco semántico: la idea de la integración del difunto en su nuevo status por medio de traspaso del umbral o del encuentro con los familiares premuertos. La omisión de elementos, no varía el significado de la escena, dado el contexto en el que se encuentra y la aquiescencia, convenida por parte de los emisores y receptores, al mensaje codificado transmitido. Es dentro de este sistema no lingüístico, donde elementos que por separado pueden resultar ambiguos, o remitir a diferentes ideas, adquieren un significado completo e inequívoco. Utilizando un ejemplo actualizado, la representación de un pez, puede tener diferentes significados, que sin embargo en diferentes contextos no llevan a confusión. En una iglesia cristiana o en un

---

<sup>1713</sup> Cat S58. Torelli, 1997b: 63

<sup>1714</sup> Quien además señala que son pocas las imágenes que muestran la llegada al reino de los muertos (2001: 241) ; cf. Supra 2a

contexto religioso que se adscriba a dicha religión, hará referencia a Cristo y en concreto al acrónimo IXΘΥΣ, y por lo tanto a una creencia salvífica determinada; en un contexto profano como un mercado, hará sin embargo alusión a un lugar donde se compre y venda pescado, independientemente de que los dueños o clientes del establecimiento practiquen o no la religión cristiana. Ambos símbolos, sin necesidad de ningún otro referente visual, verbal o escrito, más que el contexto en el que se encuentran, son perfectamente claros, para quien los conoce, del mensaje que transmiten, dada la asociación que de manera convenida se establece en un determinado contexto del símbolo, independientemente de la multiplicidad de valores que puedan a él vincularse, en otros contextos y por parte de la misma sociedad. Algo parecido sucede con los diferentes elementos de las escenas en contexto funerario etrusco, donde el significado socialmente convenido de las imágenes, puede prescindir de determinados elementos, aún sin derivar en una ambigüedad del mensaje transmitido<sup>1715</sup>.

Pese a la multiplicidad de posibilidades y de esquemas figurativos, todas las imágenes de llegada al más allá y de final del viaje pueden reconducirse a dos grandes grupos: El más numeroso identifica el último paso con la llegada al más allá y el encuentro con los familiares premuertos, mientras que el segundo, mucho más reducido, se centra en la idea de la transformación.

**En las escenas de llegada y encuentro**, un esquema compositivo ideal, de carácter narrativo, subyace en todas las representaciones, en base a una codificación de los elementos que hemos analizado anteriormente y que convencionalmente se identifica en contexto funerario con el significado de último paso, a pesar de las variaciones, omisiones o añadidos. Este arquetipo mental ideal prevé la llegada del difunto a pie, a caballo y más raramente en carro a un espacio liminal que puede estar delimitado, pero no necesariamente, por un elemento físico natural, construido o por algún tipo de criatura ultramundana. En este espacio confluyen los familiares premuertos o la representación metonímica de la comunidad de difuntos, para recibir al nuevo finado y marcar su transformación y, su ingreso definitivo

---

<sup>1715</sup> De hecho la inclusión de diferentes elementos, y la manera limitada de representar caracteres por medio de esta codificación, son tal y como señala Small, la manera de hacer reconocible la escena y el mensaje que transmiten. (1974: 53; 1976: 360).

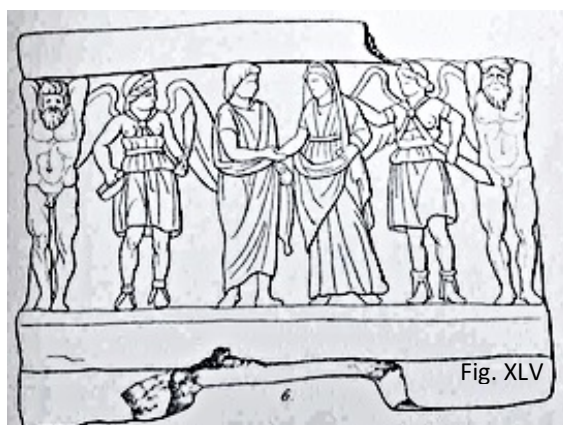
entre los muertos, por medio de una gestualidad también codificada, normalmente la *dexiosis*, pero también otras formas de tocarse o de no hacerlo.

Esta idea arquetípica, se repetirá en la iconografía durante todo el helenismo, con muchas menos innovaciones que las representaciones del viaje, lo que demuestra una codificación mucho más precisa, reflejo quizá de la importancia ritual e ideológica de este momento.

Así sucede en el sarcófago de Hasti Afunei<sup>1716</sup> de finales del s. III a.C., donde pese a la larga controversia<sup>1717</sup>, es claro que la difunta encuentra a los miembros de su familia<sup>1718</sup> premuertos, ante las puertas del más allá y se abraza a su padre. En el aparecen de manera sintética todos los elementos del arquetipo original, aunque estos pueden ya encontrarse en la tumba *dei Demoni Azzurri* de Tarquinia en el s. V a.C., como demuestra la lógica compositiva de la escena<sup>1719</sup>.

En el sarcófago, la escena se desarrolla en el espacio liminal del umbral marcado por la puerta. Estos hitos geográficos pueden aparecer multiplicados como en la tumba 5636 de Tarquinia<sup>1720</sup>, donde se figuran roca y puerta; privilegiar solo uno de ellos como la tumba Querciolla II, donde solo aparece la puerta, o como en un sarcófago de Vulci<sup>1721</sup>, donde solo lo hace la roca.

Las diferentes Vanth, en el sarcófago de Hasti Afunei encuadran la escena: unos marcan el umbral en una actitud que suele ser siempre la de estar parado o en reposo; otros orientan la dirección



<sup>1716</sup> S131; Van der Meer, 2001: 99-100

<sup>1717</sup> Numerosos autores interpretan la escena como una despedida de la difunta de sus familiares vivos antes de entrar en el más allá: Gerhard, 1831: 55; Körte, 1916: 62; Herbig, 1952: 42; Haarløv, 1977: 25-26; Krauskopf, 2006: 67; Colonna, 1991: 116; Massa-Pairault, 1985c: 334; G. Colonna, 1993: 358; Steiner, 2004: 134-135. Mientras que otros prefieren ver familiares premuertos: Isler-Kerényi, 1935: 422; Thimme, 1957: 100 nota 11; Scheffer, 1994: 200; Bonamici, 1998: 15 nota 95; Prayon, 2004: 54-55 nota 34.

<sup>1718</sup> Para una explicación detallada de las relaciones de parentela entre ellos y de los datos de las inscripciones que los denominan cf. De Angelis, 2015: 2-

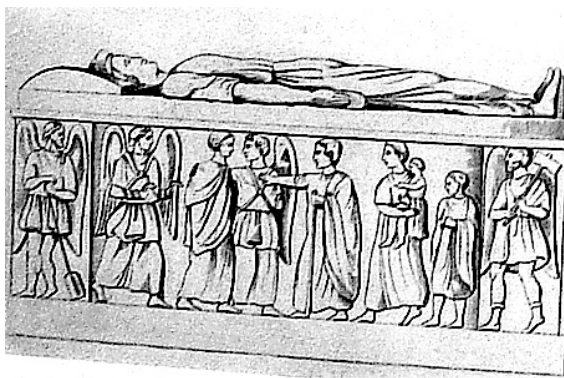
<sup>1719</sup> Roncalli, 1997b

<sup>1720</sup> Cat P25

<sup>1721</sup> Cat S8

narrativa y califican con su cercanía a los personajes que en ella aparecen, como pertenecientes a la esfera de la muerte<sup>1722</sup>. Estos se muestran, normalmente más activos y desde el otro extremo de la representación acompañan al nuevo difunto y pueden hacer algún gesto de estímulo o estar representados en claro movimiento hacia la puerta. Este significado convenido y aceptado de la imagen de los demonios se mantiene aun cuando los hitos geográficos desaparecen. Así en una urna de Barcelona, dos demonios reúnen a dos difuntos en una escena de *dextrarum iunctio*, y la nueva difunta es introducida con el mismo gesto que en el sarcófago de Hasti Afunei, sobre el que volveremos a continuación. Idéntico esquema encontramos en otras urnas donde el demon coge por el hombro a la mujer y otras donde el umbral desaparece<sup>1723</sup> pero la actitud y significado de la escena es el mismo.

La gestualidad del sarcófago de Hasti Afunei, marca el punto culminante del encuentro: El gesto del abrazo, que no se encuentra nunca entre padre e hija en el arte etrusco<sup>1724</sup>, es un gesto de suprema afección, que acerca y reúne a los miembros de la familia. El demon que sostiene a la nueva difunta, no es un gesto de alejamiento, sino de empuje, como el que vemos realizan algunos personajes detrás de las representaciones de *Carpentum*<sup>1725</sup>, o en las urnas con la representación del mito de Paris y Helena<sup>1726</sup>. El encuentro entre difuntos viene normalmente señalado por el gesto de la *dexiosis*, que como en la tumba degli Scudi de Tarquinia, puede estar produciéndose en la pared izquierda o puede prefigurarse como en la pared derecha donde los familiares premuertos se dirigen al umbral para recibir al nuevo finado. El gesto se insinúa también en otros ejemplos como en la tumba Querciolla II o en las urnas de terracota en las que un demon alado toma por la muñeca a la nueva difunta y la dirige hacia un personaje situado



<sup>1722</sup> En muchas representaciones griegas, las eumenides tampoco participan en la acción, pero son importantes para entender y conceptualizar la representación del crimen de Orestes (Sarian, 1986: 29)

<sup>1723</sup> Guarnacci 301.

<sup>1724</sup> De Angelis, 2015: 8

<sup>1725</sup> CUE II-I, 199

<sup>1726</sup> CUE I, 76



entre Cerbero y la puerta<sup>1727</sup>, y por lo tanto un antiguo difunto. En otras se figura la *dextrarum iunctio* de manera clara como en un sarcófago de Tarquinia<sup>1728</sup> donde la nueva difunta estracha la mano de un personaje masculino que en compañía de otra mujer ha salido del más allá para recibirla. Este esquema puede simplificarse con la omisión de algunos elementos como sucede en algunas urnas<sup>1729</sup> donde sin embargo aún aparecen los demones y el umbral, o puede aparecer también sin ninguna señalización geográfica.

En un sarcófago de Musignano<sup>1730</sup> hoy perdido en el que la escena se desarrolla en un espacio liminal marcado por dos demones. Uno a la izquierda con un demon con remo y otro a la derecha con un martillo. No sabemos si la pequeña línea ondulada sobre su cabeza imitaría a una puerta, pero aun así la Fig. XLVI escena está claramente delimitada entre dos extremos marcados a la derecha por el agua como último umbral, asociada a la derecha por la puerta a través de los demones. Es el último umbral, en cuyo espacio la nueva difunta se acerca a los familiares premuertos con la ayuda de un demon que le da impulso y coraje con la mano, le acerca a un hombre que con la mano extendida preludia la *dextrarum iunctio* y la integración en la comunidad de difuntos. Es un gesto similar al que vemos que realiza el demon en la urna de Hasti Afunei en un momento posterior al aquí representado.

También en la tumba 4912 de Tarquinia<sup>1731</sup> se representa el encuentro entre dos mujeres en un espacio marcado por la exclusiva presencia de dos demones funerarios en los extremos: Charun a la izquierda con martillo y un demon femenino con antorcha a la derecha. Delante de Charun un difunto femenino con el manto que cubre toda la parte superior del cuerpo, incluida la cabeza en la que porta una corona, señala con el índice a la otra figura femenina, que no hace ningún gesto. Está totalmente envuelta en el manto y el demon femenino la agarra por el hombro, en un gesto que ya vimos de cercanía, pertenencia o estímulo. El gesto de señalar con el índice, un gesto déictico que sirve para llamar la atención sobre algún elemento,

---

<sup>1727</sup> Cat U87

<sup>1728</sup> Cat S100

<sup>1729</sup> Cat U39

<sup>1730</sup> Van der Meer, 2004. (Fig. XLVI)

<sup>1731</sup> Cat P31. Una escena que inexplicablemente Steiner identifica nuevamente como de despedida (2004: 137-139), aun reconociendo que el gesto de señalar con el dedo puede tener otro significado.

individualiza al nuevo difunto. Es un gesto que encontramos en la tumba degli Scudi donde la mujer señalar a su esposo con el índice dando a entender su status heorizado y digno de culto; el gesto se encuentra con anterioridad en la tumba del Barone donde probablemente la difunta este siendo señalada por los Dioscuros y el gesto adquiere por lo tanto también un valor de carácter ritual.

Finalmente otro grupo de escenas de encuentro no presentan ningún demon o hito geográfico que contextualice en el espacio liminal inmediatamente anterior o posterior al ingreso esta acción, ni que señale como muertos o vivos a los personajes. Sin embargo los esquemas compositivos, la interacción y gestualidad de los personajes son en todo similares a las imágenes anteriormente comentadas, por lo que resultaría extraño que en el contexto tumbal, ambas se refiriesen a dos momentos absolutamente diferentes.

Esto es visible sobre todo en las urnas bien sea en las escenas de dextrarum iunctio simples, con más o menos personajes<sup>1732</sup>.

Una pequeña mención debería realizarse en aquellas escenas que tienen lugar delante de lo que parecen cipos funerarios, y que normalmente suelen interpretarse como despedidas. En nuestra opinión el gesto de la dexiosis es tan indicativo de la unión, que podría también entenderse el cipo como elemento señalizador del umbral<sup>1733</sup>. No es raro, además, que la tumba como de manera metafórica marcasse el paso de un mundo al otro.

A incidir en la idea de que la presencia de indicadores contextuales no es necesaria para entender las escenas como desarrollándose en el más allá, baste como ejemplo la tumba degli Scudi y la de los Hescanas. En la pared derecha de la tumba degli scudi los tres personajes salen, a recibir al nuevo finado en un contexto en el que solo la relación con las otra figuras indica que son muertos. En la pared izquierda, la escena de encuentro recuerda a la de ciertas urnas, pero es de más difícil exégesis.

---

<sup>1732</sup> CUE II-1, 101, 107, 108

<sup>1733</sup> CUE II-1, 103

Otro ejemplo, más controvertido, pero que representa un encuentro en el más allá sin demonios es un sarcófago de Boston<sup>1734</sup> en el que la mujer pasa la mano por el hombro del difunto y este agarra la muñeca de aquella. El gesto que realizan recuerda claramente al matrimonio, a la unión que se establece en el más allá.

Por último, la idea de que alguno de estos personajes representan a los vivos que se despiden en la misma puerta del más allá de los difuntos, no parece correcta, por lo que acabamos de señalar y porque un análisis de toda la documentación demuestra claramente la posibilidad de que las puertas del más allá se abran y que los premuertos emerjan, como demuestra la urna de la tumba dei Volumni<sup>1735</sup>. Además La puerta, las rocas y o los demonios que delimitan el paso del umbral caracterizan a los personajes que están en sus inmediaciones como difuntos<sup>1736</sup>, como parecen demostrar también las urnas de terracota en la que un personaje con la mano extendida, claramente en gesto que es preludio de la dexiosis se encuentra entre Cerbero y la puerta del Hades<sup>1737</sup>. En las tumbas degli Scudi o degli Hescanas los difuntos premuertos salen también a un espacio liminal que no es el interior del más allá donde se celebra el banquete para recoger al nuevo finado.

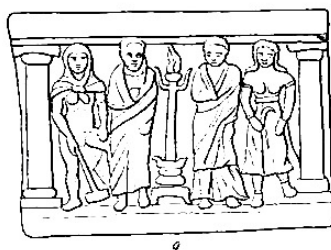


Fig. XLVII a-b

Dos tipos de representaciones estrechamente ligadas a la anterior pero ligeramente diferentes, han de ser entendidas también como escenas de encuentro.

<sup>1734</sup> Cat S8

<sup>1735</sup> Cat U122

<sup>1736</sup> De Angelis, 2015: 12

<sup>1737</sup> Cat U87

La primera la constituye una serie de urnas en terracota en las que la dexiosis se produce delante de las puertas del más allá entre dos demonios funerarios, en un esquema casi heráldico y con unas figuras cuya frontalidad se va acentuando cada vez más. Pese a las dudas que parte de la crítica ha expresado, por lo abstracto de la representación<sup>1738</sup> parece lógico pensar que nos encontramos ante una escena con idéntico significado. La frontalidad de las figuras en muchos casos las aísla de las coordenadas espacio-temporales humanas haciéndolas participes de la esfera sobrenatural.<sup>1739</sup> Los difuntos, en ocasiones acompañados por demonios, pero en otras simples figuras, se han convertido por su frontalidad, en unos seres ajenos a la realidad espacio-temporal, más cercano por lo tanto a dioses que a hombres. La transmutación sufrida los ha convertido en antepasados objeto de culto. Steiner ha señalado los paralelos de estas representaciones en las que el único gesto es que algunas figuras se tocan la mano y cree que se trata de una representación de la familia<sup>1740</sup>, algo que podría ser posible, dado que elementos como la puerta o el candelabro o los demonios sitúan la escena en un ambiente ultramundano. En este caso son representados como si se tratase de estatuas colocadas en el interior de un naiskos. Al mismo tiempo la imposibilidad de reconocer cuál de los dos personajes es el difunto, al no disponer de elementos que así lo indiquen la hacían desde un punto de vista práctico apta para este tipo de urnas producidas por medio de moldes, ya que las hacían válidas para cualquier tipo de difunto. A partir del s. II a.C. este tipo de representaciones se estandarizan, en un proceso cada vez mayor en Volterra<sup>1741</sup>, que en otras ciudades como Chiusi<sup>1742</sup> hasta la desaparición de los propios demonios y de cualquier tipo de gestualidad<sup>1743</sup>, pero el significado subyacente debe ser el mismo.

En el segundo caso, el carácter sinóptico de las representaciones, vincula muchas veces la idea del viaje a caballo, y en menor medida la de viaje en carro a este momento final de transgresión, aunando proceso y resultado final. La base de la escena es sin embargo la misma, pero el encuentro no se realiza a pie, sino que el

---

<sup>1738</sup> De Angelis, 2015.

<sup>1739</sup> Lo frontal en los vasos griegos es también imagen del allende, del rigor, de la pérdida de la palabra o de rasgos humanos, de la máscara y al fin de la muerte. Frontisi-Ducroux, 1984: 160.

<sup>1740</sup> 2014: 141-142.

<sup>1741</sup> CUE II-1, 130

<sup>1742</sup> De Angelis, 2015.

<sup>1743</sup> Guarnacci 152.

nuevo difunto llega a caballo como demuestra un sarcófago de Tarquinia<sup>1744</sup>, y también la urna<sup>1745</sup> donde la ausencia de uno de los demones no quita significado a la escena, y se encuentra con los familiares premuertos.

En un sarcófago de Vulci <sup>1746</sup> se muestra claramente este esquema, con la roca, el demon, y los premuertos esperando al nuevo finado. La roca en el centro de la composición divide el espacio en dos realidades diferentes. A la izquierda el mundo liminal en el que se desarrolla el viaje, a la derecha el espacio del

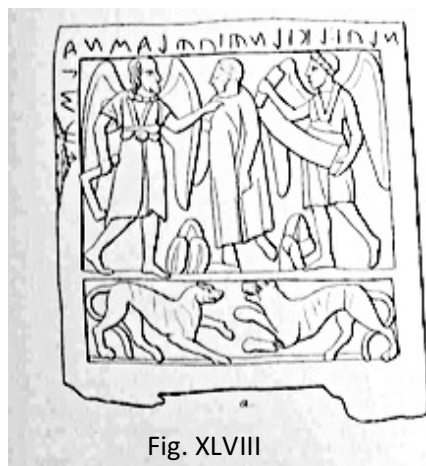


Fig. XLVIII

umbral definitivo, del que la roca es límite y Charun custodio. Además en este caso una joven con un enocoe es sin duda representación metonímica del banquete en el más allá. El encuentro puede realizarse también una vez transgredido el umbral como en algunas urnas<sup>1747</sup> donde la dexiosis tiene lugar entre un hombre y una mujer, a cuyos lados aparecen un demon con espada. En uno de los extremos aparece una puerta, de la que sale un caballo, indicativo del umbral que se acaba de atravesar.

Otras formas de señalar, la llegada al más allá, inciden en la **representación de la transformación**, más que en la del encuentro con los familiares premuertos.

En algunos casos, el final del viaje, viene indicada exclusivamente por la llegada del difunto a caballo al umbral simbolizado por Charun<sup>1748</sup>, que no antecede al caballero sino que se enfrenta a él, apareciendo de la tierra o recibéndole.

En otros casos de manera mucho más clara se alude a la intervención de los demones y a su papel como artífices de la transformación, como en el caso del

<sup>1744</sup> Cat S109

<sup>1745</sup> Cat U11

<sup>1746</sup> Caat S8

<sup>1747</sup> Cat U23

<sup>1748</sup> Cat U37; U40.

sarcófago de Laris Pulenas<sup>1749</sup>, donde se figura al difunto entre dos demonios, en una probable escena de ánodos.

Esta misma representación sinóptica de la transformación se representa en numerosas urnas, como las que figuras a los difuntos de manera frontal y entre demonios con sus atributos, en ocasiones delante de las puertas del más allá<sup>1750</sup>

Una urna de Perugia<sup>1751</sup> representa en el centro un altar, sobre el que Vanth apoya su antorcha, encuadrado por una puerta a arco, presenta a la izquierda al nuevo finado desnudo y con clámide y a la derecha a Charun con el martillo apoyado sobre la roca. Una clara alusión al sacrificio y la transformación en el último umbral. E igual referencia sintética debe encontrarse en otra urna<sup>1752</sup> que figura al difunto entre dos demonios avanzando hacia una roca en la que se sienta un joven imberbe y con torso desnudo, que podría ser una divinidad ínfera. Debajo dos felinos atacan a un cérvido. En el lado corto derecho es mucho más significativa: Aquí el difunto se encuentra entre dos rocas, y rodado por dos demonios, uno de ellos con un rótulo abierto. Una escena de lucha de animales tiene lugar en la base. De esta manera en la urna se representan los dos momentos de la llegada y la transformación en relación al umbral y al sacrificio.

Fig. XLIX



Y una idea similar es transmitida por una crátera de cáliz del grupo “Campanizzante”<sup>1753</sup> (Fig. XLIX) en la que un guerrero barbado entre dos demonios alados que apoyan el pie sobre un elemento rocoso, parece estar realizando una libación de vino, que cae sobre un cordero. Evidente resulta aquí la referencia a la areté

<sup>1749</sup> Cat S94

<sup>1750</sup> Körte, 1916: XCIII-2; XCIII, 3; XCIV-4; XCIV-5

<sup>1751</sup> Körte, 1916: XCV-6

<sup>1752</sup> Körte, 1916 : XCVIII-12 (tav. XXXV)

<sup>1753</sup> Citta del Vaticano. Museo Gregoriano Etrusco 18233. 350-300 a.C.; BEazley, 1947: 182; Sannibale, 2012: 86; 249, n. 181.

guerrera y al ritual funerario que en el último umbral posibilita la transformación heroica. El cuerno potorio y la tenia, son también referente claro al mundo dionisiaco, en el que se inserta esta transformación.

En otros casos, esta transformación puede estar relacionada al ánodos que según algunos autores puede provocar la música, como en el caso de un stamnos de Viena<sup>1754</sup>, en el que la difunta desnuda y con lira, no subyuga los elementos de la naturaleza y a las criaturas infernales que la acechan<sup>1755</sup>, sino que la música<sup>1756</sup>, representa la ruptura del límite y simboliza el ánodos de su transformación.

### III.3. RITUALES, SÍMBOLOS Y MITOS PARA EL VIAJE AL MÁS ALLÁ

La relación estructural entre imagen y acto, entre símbolo y ritual que articula la ideología funeraria etrusca<sup>1757</sup> se expresa no solo a través de las imágenes realistas del viaje al más allá o por medio de los actos y objetos rituales o “*ritualizados*” de los funerales y su representación, sino que se extiende a todas las imágenes que encontramos en el contexto funerario<sup>1758</sup>.

Mitos e imágenes no narrativas, en un contexto en el que ningún elemento debería ser considerado decorativo<sup>1759</sup>, y en un discurso no basado en el modelo textual de la descripción iconográfica señalado por Panofsky<sup>1760</sup>, constituyen un

---

<sup>1754</sup> Cat C44

<sup>1755</sup> Si el uso de la lira está en relación con creencias de tipo órfico, tal y como Bonamici también defiende, es más complicado de señalar, aunque parece ser que en ese sentido se da su aparición en contexto apulo (1991: 4-6, nota. 50)

<sup>1756</sup> La importancia de la música para los etruscos en los diferentes contextos, no solo religiosos, sino también cívicos era importante para este segundo punto cf. Briquel, 2012.

<sup>1757</sup> Y no solo, dado que la ritualidad era una de las características principales de la religión etrusca (Torelli, 1986: 162).

<sup>1758</sup> Tal y como señala Brandt al hablar de “Content and form”, y señalando como un mismo significado, un mismo contenido puede ser expresado por diferentes medios o d distintas formas. (2014:109-110). En relación a la pintura arcaica etrusca, Lubtchansky vincula la normativa ritual, con las normas establecidas entre la iconografía y el propio entorno tumbal (2012:307), lo que en cierto sentido, puede ser extendido al contexto funerario y a sus normas, y podría ser aplicado a todo tipo de representaciones.

<sup>1759</sup> Como hacen muchos autores, al definir determinados motivos del arte funerario como tales. Cf. Small, 1986. Por el contrario hablando de todos los elementos del templo, Izzet señala la capacidad significativa de todos ellos, algo totalmente aplicable a los elementos funerarios: “They exist because they have meaning, and they occur in the forms that they do because those forms have significance” (2001: 185). Un significado religioso que ya Cumont aplicaba a las representaciones estereotipadas tomadas de Grecia que se repetían en el arte funerario romano (1966: 3)

<sup>1760</sup> 1998; para un modelo no exclusivamente textual de la lectura de las imágenes entre otros: Touchefeu, 1983; En ámbito etrusco especialmente Bruno D’Agostino, 1983; Roncalli, 1997b; Torelli, 1997b.

tercer medio de representación escatológica, que encuentra pleno significado<sup>1761</sup> en relación a los rituales de paso de la muerte<sup>1762</sup>. Por su carácter delimitador de las fases que regulan los procesos sociales que atraviesan todos los grupos, los rituales de paso constituyen un discurso ideológico sintético<sup>1763</sup>, y una forma de comunicación convenida cuyo valor mágico en el sentido expresado por Douglas<sup>1764</sup> no puede ser excluido, dado que estos rituales no solo sancionan el proceso y su resultado, sino que también lo provocan.

En contexto funerario, sirven para separar y reordenar tanto la sociedad de los vivos, como la de los muertos, a través de la “*ritualización*” de este período de crisis y cambio<sup>1765</sup>, haciendo manejables las transiciones, de manera que un nuevo status se establece por medio de ellos, y que, tras todo el proceso, se considera irreversible<sup>1766</sup>.

Todos los indicadores simbólicos<sup>1767</sup> (y también míticos) resultan, por ello, significantes; al convertirse en mensajes que regulan, explican y reflejan los diferentes mecanismos sociales y religiosos, que regulan este tránsito por las diferentes fases. En este contexto la clásica tripartición de Van Gennep<sup>1768</sup> en ritos de separación, tránsito e integración no solo es claramente visible durante los funerales, y también en el viaje que el difunto realiza al más allá<sup>1769</sup>, sino que encuentra expresión a través de representaciones figuradas de carácter mítico o simbólico<sup>1770</sup>.

---

<sup>1761</sup> Sin obviar otros niveles de lectura que a manera individual podrían establecerse.

<sup>1762</sup> Sobre los vínculos entre iconografía etrusca y ritual: Cristofani, 1987b: 192; 1989: 27; Spivey & Stoddart, 1990 : 116-17; Torelli, 1997; Steurnagel 1998: 141-148; Torelli, 1999: 152-157; Prayon 2004; Steiner, 2004: 296-298; Weber-Lehmann, 2004: 124; 2012; Krauskopf, 2006: 74-75; Fiorini, 2007; Jansen, 2010; Brandt, 2014: 113-114; Lubtchansky, 2014. En los vasos áticos también los dos aspectos de la realidad, el mítico y el humano se entremezclan y confunden (Gilotta, 1996: 82)

<sup>1763</sup> Molina, 1997: 24

<sup>1764</sup> 1978: 171

<sup>1765</sup> Leach, 1978: 49

<sup>1766</sup> Burkert, 1998:167

<sup>1767</sup> Turner, 1969:96.

<sup>1768</sup> 2008 (1909)

<sup>1769</sup> Steiner, 2004: 296-297; Brandt, 2014: 113

<sup>1770</sup> Es por ello que no desaparece la posibilidad de garantizar la continuidad del poder ritual de las imágenes con la desaparición de las representaciones rituales en el arte etrusco. Una afirmación que defiende Jansen (2010: 50)



Se establece así una relación especular entre el acto ritual y la imagen símbolo<sup>1771</sup> en la que la muerte física se corresponde con las representaciones de partida, con una serie de rituales y representaciones míticas o simbólicas conectadas a la idea de separación; siguen una serie de rituales de tránsito que se desarrollan durante los funerales y que se corresponden con el momento crítico del viaje al más allá, en el que el difunto no es aún un muerto completo<sup>1772</sup> y en el que tanto él como los supervivientes ocupan un espacio liminal contaminado por la muerte que es necesario reordenar y purificar; representaciones míticas alusivas a los ritos de tránsito son paradigma de estos rituales “reales”. Imagen perfecta de la interconexión de los diferentes significados es el traslado del cadáver desde el lugar de fallecimiento, hasta la necrópolis o el área donde el cadáver era expuesto y desde allí a la tumba<sup>1773</sup>, especularmente representado por los dos umbrales del viaje al más allá que el difunto ha de atravesar. Ambos viajes se realizan a través de una serie de etapas ritualizadas y por medio de la intermediación de los vivos y sus rituales o con la ayuda de los demonios funerarios en la realidad escatológica. Finalmente a la desaparición del cadáver, a su deposición en la tumba y a los rituales<sup>1774</sup> llevados a cabo en ese momento y después en el mundo de los vivos, se corresponde el encuentro y la transformación definitiva del difunto que ingresa en el más allá en el mundo escatológico. E igualmente mitos y símbolos pueden también aludir metafóricamente a esta transformación e integración.

Este nivel de lectura a nivel ritual del mito implica necesariamente una serie de consideraciones a nivel de significado, interpretación y dependencia entre la imagen y la función o localización del soporte sobre el que está realizado.

---

<sup>1771</sup> Que pese a estar banalizada, no carece de la misma carga significativa, ni valor paradigmático. De este modo se establece una doble vía para conseguir el mismo fin: ejemplificaciones mitológica por un lado e indicaciones simbólicas de valor atemporal por otro (Stearnagel, 1998: 136-140) Ya Spivey, señalaba en el caso del pintor de Micali, que las imágenes de los vasos etruscos, eran imágenes de las necrópolis (1988: 21) en el sentido de que transmitían de manera clara y precisa la ideología funeraria.

<sup>1772</sup> Spivey; Stoddart, 1990: 170; Torelli, 1997; Torelli, 1999: 149.

<sup>1773</sup> Aparece en algunos ejemplos de los cipos arcaicos representado, pero no puede señalarse si de ahí a época helenística seguiría siendo igual (cf. ThesCRA VI, sv. Processioni) El número de mujeres que acompañan las escenas de ekphora son normalmente tres, de lo que puede deducirse quizás la importancia del número como en las tumbas que reciben tres personajes

<sup>1774</sup> Los rituales y las creencias ultramundanas son las mismas en Etruria, con independencia del uso de la incineración o la inhumación (Krauskopf, 2006: 67); En época arcaica, como en clásica y helenística los relieves de urnas y sarcófagos muestran iconografías semejantes entre sí; en el caso de los relieves arcaicos sobre urnas y sarcófagos muestran también los mismos rituales (Jannot, 1984: 406-419)

El significado del mito, en el contexto funerario etrusco y helenístico, se presenta mucho más ligado a la forma del esquema iconográfico de la representación que a la narración mitológica propiamente dicha. La imagen mítica, establece un lenguaje de elaboración autónoma, en el que los significados se construyen a partir de diferentes asonancias<sup>1775</sup> y generan por si solas un significado diferente al de los textos. La revalorización del significado del mito ha de hacerse por lo tanto en gran medida sin referencia directa a las fuentes literarias, tal y como ha sido valorizada recientemente<sup>1776</sup>, sino teniendo en cuenta su presencia en la memoria y la conciencia de los individuos<sup>1777</sup> que privilegiará determinados aspectos o elementos del mito sobre los estrictamente narrativos en base a una unidad semántica y atemporal<sup>1778</sup>. Evidentemente la imagen alude primeramente al mito, perfectamente reconocible por el observador, pero la selección de la escena, y su configuración da valor a los nexos sintagmáticos, es decir a los establecidos por los diferentes elementos de la imagen; y a los paradigmáticos, es decir a las analogías con otros motivos o narraciones, y especialmente con los rituales que son los que dotan de significado preciso a la imagen<sup>1779</sup>. Un uso de unos códigos iconográficos repetitivos, que como advierte Lubtchansky<sup>1780</sup>, es necesario contextualizar, no solo en relación al mundo etrusco, sino también al griego. Numerosos estudios sobre pintura mural<sup>1781</sup>, sobre los demonios helenísticos<sup>1782</sup> y o sobre determinados

---

<sup>1775</sup> Menichetti apunta las limitaciones que en ámbito etrusco conlleva la aplicación plena del método iconológico de Panofsky dada la ausencia de textos y otros elementos, aunque útil en la consideración de las imágenes en relación a su contexto socio-cultural y socio-económico de manera individual (1994:14); sobre el particular cf. D'Agostino, 1985b. En el caso de la selección de motivos iconográficos griegos, la imagen seleccionada se carga de alusiones diferentes dependiendo del contexto, dado que el espectador espera unas cosas u otras dependiendo de las circunstancias (Osborne, 2001: 90)

<sup>1776</sup> Brendel, 1978; Giuliani, 2003.

<sup>1777</sup> O lo que es lo mismo retomando esquemas compositivos y narrativos conjuntamente como transmisores de significado (De Angelis, 2002: 44)

<sup>1778</sup> El caso de un espejo de Perugia, hoy en Berlín es paradigmático en este sentido, ya que representa a Atun y Turan, junto con Meleagro y Atalanta en una escena de probable significado funerario relacionado con el renacer. La unión de los cuatro personajes, no se produce nunca en el mito, pero evidentemente el autor los ha unido porque ambos personajes masculinos mueren atacados por un jabalí, y para establecer un paralelismo signifiante entre ellos (Van der Meer, 2012: 172, nº 23). Algo similar podría decirse de la decoración de la tumba François, en la que a pesar de que el espíritu celebrativo que ve la guerra de Troya como perífrasis anticipatoria de las victorias pasadas, presentes y futuras de la gens, la mezcla de temas y elementos ha de leerse como un elaborado programa de significación funeraria (Brilliant, 1987: 32-41)

<sup>1779</sup> Domenici, 2009: 72-73.

<sup>1780</sup> 2012:299

<sup>1781</sup> Brandt, 2014b

<sup>1782</sup> Krauskopf 1987

esquemas compositivos<sup>1783</sup>, han demostrado que el carácter sinóptico<sup>1784</sup>, y acronímico de las representaciones, que alteran los esquemas originales, enfatizan particulares gestos o sustituyen personajes, bien extrapolando iconografías griegas de contextos más amplios y de series diferentes, bien recomponiendo viejos esquemas para ilustrar en un nuevo esquema una historia local, y reconducible a un elemento significativo común, en relación no exclusiva a la narración mítica, sino al aspecto formal de las imágenes<sup>1785</sup>; ha de entenderse también en la finalidad significativa con la que se desea dotar a las representaciones<sup>1786</sup>. Su función no es “etrusquizar” la imagen, sino matizar su significado a nivel ritual escatológico y dotar a la representación mitológica de un valor preciso<sup>1787</sup>. Así, por ejemplo, cobra todo su sentido la presencia recurrente de demonios en las imágenes de carácter mítico, sobre todo en aquellas de peligro, muerte o asesinato<sup>1788</sup> o la relación establecida entre estas imágenes y las de las representaciones escatológicas realistas, sobre el mismo soporte. Todo ello, explicaría, en parte, el éxito en Etruria, de figuras o esquemas compositivos ausentes o extremadamente raros en Grecia<sup>1789</sup>. Hay que tener en cuenta que este proceso de variedad iconográfica y de dificultad interpretativa de muchos de sus elementos, no es solo propio de Etruria, sino que a diferencia del Ática, se da en la cerámica apula a partir del siglo V a.C. con especial frecuencia<sup>1790</sup>. Cerámica donde a partir del siglo IV a.C. la función funeraria del vaso, va a ser determinante para su iconografía.

---

<sup>1783</sup> Steurnagel, 1998: 119-124. La autora desarrolla este tipo de análisis en relación a un grupo de imágenes que giran en torno a la idea del sacrificio cruento, en relación a las representaciones de muerte y asesinato en el altar, como ella bien ha demostrado.

<sup>1784</sup> En la representación del mito griego, unas indicaciones visuales sintéticas, son suficientes para la identificación de la historia y de su desarrollo narrativo (Brilliant, 1987: 46)

<sup>1785</sup> Steurnagel, 1998; Domenici, 2009: 70; aunque esto no implica como defendía Jannot un interés meramente visual en las imágenes (1987:290)

<sup>1786</sup> Algo que es perfectamente válido para época más antigua como prueban las representaciones sobre la cerámica de figuras negras etrusca (Scheffer, 1984)

<sup>1787</sup> El estudio de Bagnasco Gagni sobre los espejos etruscos y sus representaciones parece validar ampliamente esta línea argumental (2012)

<sup>1788</sup> En contra de lo afirmado por Scheffer,. Minoritario es por lo tanto la presencia de estos demonios en escenas realistas escatológicas y aún menor aquellas en las que los demonios aparecen aislados. Señala además que la presencia de estos demonios no era vista como absolutamente necesaria. (1991: 57)

<sup>1789</sup> Spivey ; Stoddart, han demostrado como la iconografía etrusca ofrece muchos más datos de la historia de Troilo que el arte griego (1990: 90); o como algunas escenas representan mitos griegos solo conocidos por representaciones etruscas (Carpino, 1986:85). Para una visión general de la relación entre cerámica griega, mito y mercado etrusco cf: Osborne, 2001: 288

<sup>1790</sup> Giuliani cree que ello es debido a la proliferación de textos escritos en esta época (1999: 44)

No se trata tampoco de un uso novedoso de las imágenes en Etruria. Las sagas heroicas del mito ya desde el inicio de la época arcaica aluden a una superación de la muerte, a una relación especial con la esfera ultraterrena de quienes los utilizan, que además reivindican de ese modo su preeminente rol social<sup>1791</sup>. La vinculación del sistema iconográfico a una finalidad propiciatoria y vinculada al ritual puede hacerse llegar igualmente hasta al menos la época arcaica, siendo por ejemplo la *Tomba dei Tori* un ejemplo esencial<sup>1792</sup>, donde la selección de imágenes muestra una clara intención semántica que incluye facetas diversas y que se expresan de manera diferente, a nivel narrativo, pero también simbólico, estrechamente vinculadas, cuando no condicionadas por la estructura espacial de la tumba<sup>1793</sup>.

Una ulterior muestra del carácter primariamente ritual de las imágenes, es, en época helenística, la contradicción existente en las tumbas tarquinienses entre la monumentalidad de la tumba familiar, expresión de la importancia social de la gens, y la poca atención prestada en muchas de ellas, a una decoración unitaria de la misma, siendo esta realizada de manera somera, o totalmente individualizada como ha señalado Serra Ridgway para la tumba *degli Anina*<sup>1794</sup>, o Peruzzi<sup>1795</sup> para la tumba del *Cardinale*. En estos ejemplos, la decoración no solo debe entenderse como un genérico deseo de remarcar la individualidad de cada uno de los difuntos, sino de vincular el significado ritual de las imágenes a cada sepultura. No es por lo tanto el monumento funerario, un espacio meramente decorativo, sino que sigue manteniendo en la decoración y, presumiblemente también en los diferentes elementos que conforman el ajuar, una unidad de tiempo, acción y lugar, que si bien en época helenística es representada de manera diversa a la de época arcaica o clásica, tiene idéntica finalidad expresiva<sup>1796</sup>.

---

<sup>1791</sup> Menichetti, 1994: 118.

<sup>1792</sup> Uccino, 2009: 195.

<sup>1793</sup> Cristofani, 1989: 27, pero también a un mensaje en el que la areté guerrera, la metis, la esfera erótica y la de la muerte se entremezclan e interactúan (VV.AA., 1989: 125).

<sup>1794</sup> 2003: 302-303

<sup>1795</sup> 2007 : 105-114.

<sup>1796</sup> Es este un hecho que se retrotrae hasta época orientalizante, cuando algunos elementos de los relieves a metopas de Tarquinia han sido interpretados de manera simbólica como representaciones que hacen alusión al status y creencias escatológicas del difunto, a través de conscientes referencias épicas que sancionan no solo la virtud guerrera del difunto, sino también su supervivencia ultramundana. Se trata en palabras de Maggiani de un *identikit* semántico que acompaña a las imágenes aún descontextualizadas (2000).

Esta validación del mito como transmisor de significado implica una aceptación por parte de la comunidad del mismo, como medio de comunicación que sirva para dotar de sentido, orientación o identidad a los valores relevantes de la colectividad<sup>1797</sup>. En cualquier forma de comunicación, el contexto es esencial para poder dotar de un significado concreto a lo manifestado. La imagen representada sobre un soporte u objeto determinado tiene una finalidad expresiva, que en ocasiones va más allá de la funcionalidad práctica del objeto, por lo que si bien la relación directa entre objeto-función-imagen puede no estar siempre relacionada<sup>1798</sup>, la imagen sobre un soporte determinado en un contexto concreto adquiere una finalidad, una función definitivamente significativa e inequívoca<sup>1799</sup>. El contexto y el soporte funerario de la representación son por lo tanto, determinantes a la hora de dotar de significado particular al mito<sup>1800</sup>, dado que el observador lee los signos de acuerdo al mismo y que lo dotan de significados concretos en función de ello<sup>1801</sup>.

Pese a todo el problema es complejo, dado que desde que entre el siglo VII-VI a.C. los mitos griegos encuentran acogida en ámbito etrusco, su vinculación a la clase aristocrática, dominadora, parafraseando a Menichetti<sup>1802</sup>, de los ritos, y su uso a modo de sancionador sacro de su poder, pasa por una selección que evidentemente relaciona aspectos políticos y sociales con los funerarios.

Cuando en el siglo IV a.C. el mito vuelve fuertemente a imponerse en los monumentos funerarios aristocráticos, evidentemente el reclamo al pasado aristocrático y la identificación de los héroes y sus sagas, no con el destino individual sino con los valores gentilicios está también presente. El mito griego adquiere en

<sup>1797</sup> Burkert, 1987: 37-40; y en la misma línea interpretativa cf: De Angelis, 1999; el mito a pesar de su consideración como hecho objetivamente real, posee un contenido atemporal en la medida en la que se convierte en manifestación de una experiencia de lo real, que no es individual, sino colectiva y que se revaloriza de manera continua dependiendo del contexto (Veyne, 1984: 39).

<sup>1798</sup> Osborne, señala, de manera en exceso genérica, y refiriéndose primariamente a la cerámica, que si bien forma y función están relacionados, imagen y función no lo están (2001: 290). Juicio que a nuestro parecer debería ser revisado.

<sup>1799</sup> Incluso en determinados casos, el sentido diferenciado de contenidos iconográficos análogos dependiendo del soporte puede expresarse también en particularidades a nivel formal, derivadas de las necesidades del observador (Frontisi-Ducroux; Lissarrague, 1998)

<sup>1800</sup> Isler-Kerényi, 2005: 241; Domenici, 2009: 72; Jansen, defiende también la interpretación de las representaciones en base al contexto funerario y a las creencias escatológicas que de él puedan derivarse y solo en un segundo nivel de lectura en base a circunstancias históricas, políticas 2010: 9-10

<sup>1801</sup> Höischer, 2001 : 17-24.

<sup>1802</sup> 1989: 118

estos casos, un valor paradigmático en cuanto a significativo del status del comitente, conocedor del valor del mismo<sup>1803</sup>. En la cerámica apula a partir de mediados del siglo IV a.C., parece volverse canónica la utilización sobre los grandes vasos de una escena de carácter sepulcral en uno de los lados, y de otra mítica sobre el otro. En el mismo sentido, arriba expuesto no es difícil ver en ello una intención evidente de comparar el destino ultramundano real con el representado en el lado mítico<sup>1804</sup>

Diversos niveles de profundidad en el conocimiento y comprensión del mito griego pueden, sin embargo, extenderse a diferentes grupos sociales, no necesariamente única y exclusivamente a las clases altas<sup>1805</sup>, y este nivel de conocimiento estará necesariamente ligado a la percepción que del mito y de su representación se tenga, así como de los diferentes niveles de lectura que del mismo puedan establecerse.

En este sentido, la problemática de la adquisición y la reinterpretación de los mitos y/o de los modos de representación del mito griego<sup>1806</sup> o de determinados símbolos para hacerlos funcionales respecto a las exigencias de la sociedad etrusca es un problema capital al que nos enfrentamos tanto en el aspecto privado como público de las representaciones<sup>1807</sup>. El carácter polisémico del mito griego<sup>1808</sup>, permitía dotarlos de un significado diferente al original y así posibilitar su uso en sociedades ajenas a la griega. Y es que el mito a pesar de ser un relato tradicional

---

<sup>1803</sup> Torelli, 2002: 151.

<sup>1804</sup> Giuliani, 1999. Quien señala la utilización alegórica del mito según una triple valencia descriptiva (para proclamar las virtudes del difunto; negativa (para por oposición hacer más llevadero el luto; positiva (para crear esperanza de un feliz devenir ultramundano).

<sup>1805</sup> Punto este último que defiende por ejemplo Avramidou, 2006: 575.

<sup>1806</sup> Avramidou sopesando las diferentes teorías acerca de la influencia etrusca en la selección y elaboración de los temas de la cerámica ática, señala que no es necesario subestimar, pero tampoco enfatizar el papel etrusco en el mismo (2006: 574), remitiendo a las ideas de Isler-Kerényi, acerca de la validez del sistema codificado de los vasos áticos, dada su adaptabilidad, dentro de la sociedad griega, como etrusca (2003:40-47). Esta adaptabilidad del mito griego, implica en ámbito etrusco una variedad de formas de adaptación que siempre desde nuestro punto de vista implican un conocimiento profundo del mito griego para resultar coherentes y para poder asumir solventemente nuevos significados. Una idea que también es defendida por Spivey, 1991: 141-146; Arafat-Morgan, 1994: 117. Tampoco es de excluir que otro tipo de cuestiones derivadas del debate cultural y ético-moral helenístico hubiesen influido la selección de los programas figurativos (Maggiani, 1985: 83), pero resulta arriesgado llevar este tipo de análisis historicistas hasta extremos como los desarrollados por Massa-Pairault, 1985c.

<sup>1807</sup> Menicchetti, 1995; Maggiani, 1992; Strazzulla, 2007: 147.

<sup>1808</sup> Cf. Massa-Pairault, 1999, aunque no solo desde una perspectiva político-social, sino también religiosa y ritual.

varía y evoluciona con el tiempo y no puede ser desligada su interpretación del contexto histórico en el que se desarrolla<sup>1809</sup>.

Es necesario, así mismo, valorizar la importancia del contexto funerario etrusco<sup>1810</sup> en el que se encuentran estas representaciones para su interpretación, ya que en demasiadas ocasiones han sido estudiadas de manera aislada<sup>1811</sup> o, bien han sido consideradas en una relación de extrema dependencia respecto al significado griego de las imágenes<sup>1812</sup> y de ello han derivado complicadas exégesis hermenéuticas en gran parte artificiosas<sup>1813</sup>. La valoración del contexto histórico ha de ir necesariamente unida a la de la finalidad funeraria de las imágenes, a la que necesariamente se ajusta la graduación de significados<sup>1814</sup>.

Una clara distinción entre forma y contenido a la hora de analizar las imágenes es posible<sup>1815</sup>, dado que el significado dado a la escena representada no tiene que corresponder exactamente con el contenido mítico original, o con su interpretación griega, como muestran las reinterpretaciones en base a la ideología ético-religiosa etrusca en los grandes programas decorativos públicos<sup>1816</sup>, sin que se pueda obviar desde luego la posibilidad de su uso como *exemplum* a otros niveles de significado<sup>1817</sup>.

---

<sup>1809</sup> De Angelis, 1999: 53

<sup>1810</sup> Jansen, 2010: 23

<sup>1811</sup> Izzet, 2007: 18

<sup>1812</sup> La importancia de la visión etrusca ha sido revalorizada por Torelli, 1997: 63-64; Fiorini, 2007; Torelli, 2014.

<sup>1813</sup> Basadas en la reformulación y readaptación que sobre todo en los siglos III –II a.C. se hace de las tradiciones itálicas (cf. Traina, 1993), pero que es complicado aplicar a programas figurativos concretos.

<sup>1814</sup> Esto es especialmente válido en cuanto a la interpretación de programas figurativos que desarrollen ciclos míticos relacionados con uno u otro héroe. Martínez-Pinna ha evidenciado la adecuación del patrimonio histórico y legendario, etrusco, pero también romano a la nueva realidad creada a partir de finales del s. III a.C. y sobre todo durante el siglo II a.C., con el fin de establecer vínculos mutuos de *syngghéneia* con Roma. (2008) Además de las razones cronológicas, es evidente que la influencia en el ámbito privado de las creencias funerarias de este hecho no pudo ser capital, y que tal finalidad tendería a expresarse de manera pública en otro tipo de programas figurativos.

<sup>1815</sup> Brandt, al analizar las pinturas murales etruscas, señala que un mismo contenido a nivel de creencias escatológicas e ideológicas puede permanecer invariable, mientras las formas, los modos en los que esas creencias se expresan pueden variar (2014: 109-111)

<sup>1816</sup> Strazzuola, 2007: 149; La selección discriminatoria de esquemas iconográficos por parte de los etruscos parece segura (Small, 1974; Reusser, 2002)

<sup>1817</sup> Las continuas referencias en el arte privado a los programas figurativos públicos, también en el caso funerario, ha sido estudiado por Michetti (1996). Pero una vinculación estilística, no implica necesariamente la adhesión a discursos políticos o sociales en el contexto privado, o al menos no su prevalencia absoluta frente a otras interpretaciones de carácter ritual y funerario.

Niveles de lectura en clave político-social o incluso exégesis de tipo ético-moral podrían sumarse, por lo tanto, a la selección de los diferentes temas míticos por parte de los comitentes, dado que se trata de un producto cultural históricamente determinado<sup>1818</sup> y que ha sido seleccionado en función de una ideología de auto-representación bien definida, pero la búsqueda positivista de aspectos históricos detrás de cada elemento mítico, que permitan contrastar otras evidencias documentales y materiales<sup>1819</sup>, reduce por si mismo el valor encerrado en el mito

En referencia a la identificación griega de las imágenes etruscas, que durante gran tiempo ha prevalecido frente a la revalorización de los temas míticos etrusco-italicos<sup>1820</sup>, no es objeto de este trabajo entrar a discutir en profundidad este aspecto, dado que en referencia al rito de paso resulta indiferente la representación de un mito etrusco o griego, dado que ambos están integrados en el mismo sistema codificado de expresión, si bien es importante para la comprensión de aspectos sociales, políticos e históricos etruscos.

En contexto funerario, la mayoría de estos mensajes, parafraseando a Krauskopf<sup>1821</sup> “intended for the living”, eran solo visibles en el momento de los funerales y cabría preguntarse hasta qué punto influyeron en la selección de los programas figurativos, más allá de las preferencias contemporáneas o personales sobre uno u otro motivo. Esto es, desde luego, extensible a las visiones individuales que de las imágenes pudiesen realizarse y cuyo análisis encierra siempre una gran carga subjetiva, tanto por parte del observador contemporáneo como del investigador contemporáneo<sup>1822</sup>. El hecho de que las representaciones fueran solo accesibles por un pequeño grupo durante los funerales o las ceremonias ocasiones,

---

<sup>1818</sup> Domenici, 2009: 62. No hay que olvidar tampoco que desde Platón la interpretación en clave alegórica y exegética del mito es conocida, y que se trata de una tendencia que se generaliza durante el helenismo, bajo la influencia del estoicismo moralizante y de las elaboraciones relacionadas con las grandes bibliotecas (Brilliant, 1987: 47), por lo que una influencia de ese tipo no es excluible en Etruria.

<sup>1819</sup> Para una crítica de este aspecto cf. Carandini, 1997.

<sup>1820</sup> Desde las primeras interpretaciones que privilegiaron la interpretatio graeca : Inghirami, 1981-1925 ; Overbeck, 1853 ; Gerhard, 1940-1897 ; Brunn-Korte, 1870-1916. Solo recientemente desde los estudios de Penny Small (1981; 1983) se ha revalorizado de manera sistemática la existencia de una mitología etrusca y la posibilidad de reconocerla, con una metodología válida, pero que no ha llevado a conclusiones convincentes (Maggiani, 1992b: 3)

<sup>1821</sup> 2006: 70

<sup>1822</sup> Osborne, siguiendo a Gosden lo señala perfectamente al hablar de los espejos : “The aspirations and values carried by a mirror, though they will necessarily interact with the aspirations and values of the user on the particular occasion remain private” (2001: 291).



no resta valor sin embargo valor a todo lo arriba señalado, dado que es en ese momento cuando el grupo social refuerza sus lazos identitarios<sup>1823</sup>. Es además en este preciso contexto, donde la selección de determinados motivos, frente a otros encuentra diferentes niveles de lectura que podrían aplicarse a las imágenes en relación a razones de carácter social y político, que podrían haber afectado la selección de unos motivos frente a otros. En ese sentido cobrarían sentido las teorías desde el punto de vista de la semiótica y el estructuralismo de Bruno d'Agostino<sup>1824</sup> en relación a las tumbas arcaicas y sus pinturas, medio para definir socialmente al difunto, su status, su clase de edad y su sexo, integrando además una perspectiva social de la religión como la defendida desde un punto de vista antropológico por la historia de las religiones.

En cuanto a la ausencia de elementos narrativos en muchas imágenes de esquemas repetitivos o simples, que no recogen ninguna historia mítica, no es en ningún caso sinónimo de falta de una carga mental significativa<sup>1825</sup>, sino más bien todo lo contrario, dado que los elementos representados evocan una narración y un ritual perfectamente reconocibles.

Teniendo en cuenta estas premisas serán analizados a continuación aquellas imágenes, no tratadas con anterioridad y relacionadas con los rituales de paso<sup>1826</sup> u otro tipo de alusiones escatológicas.

No se pretende, aquí, analizar de manera exhaustiva cada una de las representaciones y sus variantes iconográficas, sino establecer un discurso general que muestre la vinculación de grupos de imágenes, con determinados rituales y motivos dentro de un nivel primario de interpretación escatológica, y de los que en un futuro se podrían realizar estudios más pormenorizados.

Las tres etapas de los rituales de paso, no son figuradas de manera aislada y separada, pues si bien en las representaciones de tipo realista, las tres fases de despedida, traslado y encuentro son fácilmente reconocibles, en las

---

<sup>1823</sup> Steurnagel, 1998: 139-140.

<sup>1824</sup> 1983

<sup>1825</sup> Nielsen, 2002b: 172

<sup>1826</sup> En una línea ya desarrollada recientemente, aunque de manera parcial por Jansen (2010) o Brandt (2014).

representaciones alusivas, los ritos de separación, tránsito e integración, aparecen entremezclados. El carácter sintético de las representaciones y el vínculo establecido entre los diferentes elementos internos de la escena, pero también con otros elementos representados externamente, como por ejemplo entre la cara principal y las caras laterales de las urnas cinerarias, implica que cualquier intento de constreñir el significado de las representaciones a compartimentos rígidos, simplifica de manera extrema la riqueza expresiva de las mismas<sup>1827</sup>. Las imágenes, los temas aluden así al ritual de separación, del tránsito y de la integración de manera sinóptica, aunque privilegiando determinados aspectos sobre otros. No solo porque determinados elementos aludan simbólicamente a diferentes momentos de los ritos de paso, sino porque estos se hallan implícitos en la imagen. Al igual que la narración completa está implícita, y es necesaria en la memoria de quien ve la imagen para que un momento de la misma sea reconocible y adquiera pleno significado su representación, así en una lectura ritual, las tres etapas han de estar presentes y tenidas en cuenta para que lo representado adquiera pleno significado.

#### **a. Imágenes alusivas a los ritos de separación y tránsito**

Entre las representaciones míticas y simbólicas alusivas a los ritos de separación y tránsito aquellos que hacen alusión al rapto<sup>1828</sup> son sin duda las más explícitas.

Imágenes del rapto de Helena<sup>1829</sup>, las leucípidas<sup>1830</sup> o especialmente el rapto de Perséfone<sup>1831</sup> son alusiones a la muerte, entendida como separación, pero también, y sobre todo como viaje. Un Viaje no solo concebido en su forma de movimiento espacial, sino sobre todo reconducible a la idea de la transformación de status, en clave heroica, al que pueden sumarse referencias al matrimonio, implícitas, pese a

---

<sup>1827</sup> Brandt separa las imágenes de la pintura mural según una tripartición temática en: 1. The celebration of the deceased; 2. The liminal journey of the deceased; 3. The internment of the deceased.(2014: 114). Una separación que resulta sin embargo demasiado genérica.

<sup>1828</sup> Junto a la caza y la guerra es el tema más común en las representaciones artísticas griegas (Cohen, 1996: 117)

<sup>1829</sup> Cat U48

<sup>1830</sup> CUE I, 181

<sup>1831</sup> Cat U59

las dudas de algunos autores<sup>1832</sup>, en el imaginario del rapto. La relación entre rapto amoroso como paradigma de las vivencias del difunto está ya presente en la iconografía arcaica, que privilegia escenas del rapto de *Thesan*<sup>1833</sup>, la aurora, representada sobre las aguas y con evidentes referencias al renacimiento después de la muerte<sup>1834</sup>. Un tema que será retomado también sobre algunas urnas etruscas en época helenística.

Estas múltiples valencias adquieren pleno significado en el contexto funerario y en el marco del ritual y las creencias etruscas; y no han de ponerse únicamente en relación a las formas de representación social femenina, dado que el hallazgo de armas asociados a enterramientos femeninos, ha demostrado la movilidad y permeabilidad de estos símbolos, no tan estrechamente vinculados al género como se creía. La vinculación entre rapto y tránsito dentro del sistema de creencias etrusco, viene estructuralmente determinado por una serie de elementos formales que son afines entre muchas de las imágenes y que evidentemente las dotan de un sentido específico, fácilmente perceptible por el observador de la época. Se trata de vínculos que no son solo validos a nivel semántico o significativo, sino que están presentes también a nivel formal entre las diferentes representaciones y que establecen paralelismos entre las imágenes mitológicas, el ritual y las representaciones de la realidad escatológica.

Una relación a nivel mental, simbólica y significativa, que queda formalmente plasmada, de manera clara, en la adopción de un esquema figurativo similar para la representación del **rapto de Perséfone**<sup>1835</sup> tal y como aparece en las urnas etruscas del s. II a.C. y del viaje del difunto sobre una cuadriga a la ultratumba sobre otra urna<sup>1836</sup> del mismo período. En esta última la figura del difunto ocupa el lugar de Hades y Perséfone, en una composición que remarca el carácter heroico del tránsito. Bajo las patas de los caballos, un ser anguípedo barbado y alado, con la mano

---

<sup>1832</sup> Cohen, 1996: 129-130.

<sup>1833</sup> Para las representaciones de la aurora sobre vasos etruscos del siglo IV a.C.: s.v. Bloch en LIMC III, Eos/Thesan, 789-797.

<sup>1834</sup> Pizzirani, 2014: 73

<sup>1835</sup> Cat U62

<sup>1836</sup> Cat U47

izquierda apoyada sobre una piedra, del mismo tipo que aparece sobre algunas urnas del rapto de Perséfone, aunque con diferentes características.

En las escenas del rapto de Perséfone, sobre la parte frontal de las urnas del s. II a.C., la diosa, raptada por Hades es conducida al reino de los muertos sobre una cuadriga, guiada en ocasiones por un demon alado, mientras que en los lados cortos es frecuente la representaciones de demones que hacen alusión al primer y último umbral, señalando que la cuadriga se encuentra de camino hacia el reino de los muertos en el espacio liminal que corresponde al viaje o desde el punto de vista simbólico refiriéndose a la separación, el tránsito y la agregación de manera sinóptica. En otra urna<sup>1837</sup>, el mensaje se vuelve más claro, con la representación de un jinete en la lado corto izquierdo, seguramente el difunto y una escena de encuentro en el derecho. Idénticas a las que encontramos en los lados laterales de otra<sup>1838</sup> que en la cara frontal representa, no la idea del tránsito sino del sacrificio a través de una centaumaquia<sup>1839</sup>, pero con iguales reminiscencias. El valor del rapto como alusión al tránsito que concluye con la agregación es por lo tanto mucho más evidente. Y es que tanto los demones, como las escenas asociadas, juegan un papel fundamental en la definición funeraria de las representaciones mitológicas, y son un elemento esencial de reappropriación de la imagen por parte de los artistas y comandatarios etruscos<sup>1840</sup>, que sirve para señalar la función última del rito simbolizado por la imagen. Además, tanto animales terrestres, como marinos, por su condición cercana a la alteridad, son aptos para el último viaje o para fijar los límites del mismo. Así la serpiente que encontramos a los pies de la cuadriga de Hades en el célebre rapto<sup>1841</sup>, es igual a la que bajo los pata de un caballo en un viaje real escatológico al más allá<sup>1842</sup>, marca el lugar de la transformación heroica. Otros animales son más difíciles de clasificar, como en el caso de los volátiles, que

---

<sup>1837</sup> Cat U26

<sup>1838</sup> Cat U53

<sup>1839</sup> Sobre el tema y su difusión en Etruria cf. Cifani, 2014.

<sup>1840</sup> Rouveret, 2002: 357-358

<sup>1841</sup> CUE II-1, 232

<sup>1842</sup> Cat U12

aparecen en representaciones aisladas<sup>1843</sup> y que podrían identificarse con alusiones al último viaje, al mito de Jacinto o al dionisismo<sup>1844</sup>.

La gestualidad, es también una referencia que estableciendo lazos entre las escenas mitológicas y otras de significado real escatológico, refuerza el valor significante de las mismas. Idéntico gesto realizan los sirvientes que llevan a Helena al barco, con el que dejando su anterior ser cobrará un nuevo status o el demon que introduce a la difunta a su familia en el sarcófago de Hasti Afunei, por ejemplo<sup>1845</sup>.

**Los seres anguipedos y otras criaturas marinas** de aspecto híbrido que se encuentran con frecuencia en la parte baja de estas escenas no son simples alusiones geográficas al espacio marino y peligroso del viaje a la ultratumba<sup>1846</sup>, sino que todas ellas forman parte de un mismo horizonte conceptual que remite también, y sobre todo, a la idea de tránsito como separación, y al mismo tiempo como prueba en sentido simbólico y con claras connotaciones heroicas<sup>1847</sup>.

Tanto criaturas marinas, como seres terrestres de naturaleza mixta, incluidos en escenas narrativas, o representados de manera aislada en composiciones de carácter no narrativo, así como los objetos a ellas relacionados en las mismas figuraciones, pero también en otras representaciones en las que aparentemente no encuentran explicación, deberían remitir inmediatamente a esa idea de separación, prueba y transgresión, que concluye en una transformación del status del difunto. Esto es porque los espacios liminales y salvajes como el mar o los bosques no son solo espacio de límite o paso, sino por sus características son también lugar idóneo de prueba y metamorfosis, y las criaturas que lo pueblan no han de ser entendidas, por lo tanto, como simples seres que marcan la alteridad, sino que adquieren valor iniciático, son seres que actuando como *psicopompos*, permiten al difunto adentrarse en lo desconocido, en lo liminal, y a través de ellos, resurgir con una

---

<sup>1843</sup> Cat C32

<sup>1844</sup> Coen, 2013.

<sup>1845</sup> Cf. Supra.

<sup>1846</sup> Los animales marinos que pueblan el espacio de la muerte han de ser entendidos en sentido alegórico, como dadores de conocimiento o como símbolo de la lucha del héroe, pero no como manifestación de una realidad ultramundana a la que el difunto, asimilado al héroe, se enfrenta de manera efectiva, como defiende Pizzirani (2014: 73-76). Vencer al monstruo es símbolo de meta feliz, al igual que lo es sobrevivir al sumergirse en el mar o como ser raptado por una divinidad puede ser alusión a la divinización del muerto.

<sup>1847</sup> Boosen, 1986; Van der Meer, 2004: 114

nueva experiencia, que los transforma y los asimila a los héroes. Resulta difícil sin embargo, señalar, si la selección particular de cada uno de los motivos, era intercambiable o poseía significados específicos que se sumaban a este concepto general, aunque probablemente ambos aspectos hayan de tenerse en cuenta. El rapto es así, entendido como iniciación, como prueba que ha de seguirse para alcanzar el nuevo status.

Así son comunes y se explican representaciones como la imagen de Escila que lleva entre sus brazos a una mujer desnuda<sup>1848</sup>, o el hipocampo que abduce a una joven que levanta los brazos y grita, pero también los seres anguipedos como el tifón de la tumba del Tifone<sup>1849</sup>. Una escena que remite a otra urna en todo similar en la que un centauro toma el puesto del hipocampo. Estos monstruos no son seres terroríficos, sino benefactores. Escila, cuyas primeras referencias se deben a Homero, y cuya visión antropomorfa es ligada al mismo a partir del s. V a.c. en contexto etrusco<sup>1850</sup>. Es a partir de la antropomorfización del monstruo cuando ocasionalmente adquiere un carácter benefactor, protector y de guía<sup>1851</sup> y así aparece representado sobre las monedas siciliotas de finales del s. V a.C.. En contexto funerario se convierte en protector del paso<sup>1852</sup> y parece integrarse con el resto de demonios funerarios<sup>1853</sup>. Podría ser también un símbolo de regeneración tras la muerte, si se considera el mito en la que Heracles la mata y es resucitada por su padre quemando sus restos en sarmientos<sup>1854</sup>. La ausencia en la mayoría de las representaciones de demonios como Vanth o Charun, podría incidir precisamente en la idea del tránsito asociado a estos seres, y por lo tanto la no necesidad de otros psicopompoi.

---

<sup>1848</sup> CUE I, 48

<sup>1849</sup> Cristofani, 1971, señala como hacen su aparición en la segunda mitad del siglo IV a.C dos tipos de figuras anguipedas, una de las cuales tiene cabeza de tipo silénico, lo que redundaría en la idea de mediación. No hay que olvidar que los silenos son mediadores en las estelas felsinas.

<sup>1850</sup> Muestra además la posibilidad del nacimiento de esta asociación en ámbito etrusco, aunque le cuesta decirlo y creerlo. (Stilp, 2011: 8)

<sup>1851</sup> Stilp, 2011: 11

<sup>1852</sup> Boosen, 1986: 5-40, 45-63; Stilp, 2011; Una visión del monstruo como metáfora de la muerte prematura y de los peligros de la navegación en Scalfani (2002: 131)

<sup>1853</sup> Steiner, 2004: 67-70; 87-89; 220-222; Krauskopf, 1987: 91-96.

<sup>1854</sup> Sv. LIMC Escila nº 82

Es por ello que en ocasiones, los mismos elementos son utilizados sin una referencia explícita al rapto, a la fuerza, sino como simples monturas en las que se llega al más allá, y en la que el tránsito adquiere connotaciones de iniciación.

Una urna de Chiusi<sup>1855</sup> vincula muchos de estos elementos significantes, con las ideas de tránsito y la transformación en una imagen tosca pero altamente simbólica. En ella un tritón<sup>1856</sup> con remo en la izquierda y la proa de una nave en la derecha es cabalgado por una joven desnuda contemplando su imagen en el espejo que le muestra un erote. En el campo, rodeando la escena, podemos ver una roseta, un escudo de amazona y un delfín. El espejo en el que la joven descubre su otra imagen, su alteridad, es anuncio de muerte, pero al mismo tiempo promesa de una transformación heroica, de la que es preludio no solo la desnudez, sino también el viaje iniciático representado por el tritón y el remo, pero también por el delfín, que aluden al espacio liminal del recorrido. Igualmente el escudo es metonímicamente alusión a la lucha, a la prueba iniciática que es todo viaje, cuando no al sacrificio necesario para su buen término<sup>1857</sup>. La roseta, aislada en el extremo izquierdo es metáfora del resurgir ultraterreno, de un florecer que es sinónimo del nuevo status que espera al difunto. En estas escenas el tiempo y el desarrollo lógico de la acción no tienen por qué estar expresados de manera narrativa, lo que indica que el aspecto simbólico, que dota de significado a la imagen es prioritario. En las metopas del templo de Corfu, la Gorgona tiene en las manos un caballo en miniatura y una figura humana, simbolizando a Pegaso y Crisaor, sus hijos, que en ningún momento del mito coinciden, pero que allí han sido representados en una misma imagen haciendo alusión a diferentes momentos.

La inclusión de un tritón en una escena del asalto de los siete contra Tebas<sup>1858</sup>, claramente tomado de alguna representación del rapto de Perséfone, incide en la consideración del mismo como símbolo del viaje al más allá. Podría, ciertamente tratarse de un error del escultor a la hora de readaptar modelos, pero creemos

---

<sup>1855</sup> Körte, 1916: XXXIII, 10

<sup>1856</sup> Para los diferentes tipos de tritones que desde época arcaica llegan hasta el helenismo en Etruria, con una clara influencia griega en todas las representaciones cf. Camporeale en *LIMC* VIII s.v. Tritones (in Etruria).

<sup>1857</sup> Evidentemente en ese sentido son legibles también como símbolos de la virtud familiar y de sus capacidades militares.

<sup>1858</sup> Cat U92

conveniente privilegiar la idea del viaje, dado que un error de esa índole sería claramente visible en dicha temática. La vinculación del Tritón con el dionisismo tampoco ha de excluirse dada su vinculación a personajes y elementos de esa esfera, como en un conocido stamnos de FR en el que aparece entre dos ménades; al igual que su vinculación a Hercle y en tal caso su consideración como monstruo que es necesario vencer para probarse y alcanzar la apoteosis<sup>1859</sup>

Estos mismos elementos alusivos al paso, y por lo tanto a la transformación del difunto están presentes también en las fachadas de las tumbas rupestres, con idéntica lectura de arriba abajo o de abajo arriba que viésemos en las urnas. En la tumba de la Sirena de Sovana<sup>1860</sup>, donde se establece en ellas un nivel de lectura, similar al de las urnas, que de arriba abajo o en sentido inverso explicita el ritual de paso y el nuevo status del difunto conseguido gracias a él. La tumba se configura así, en un sentido similar al expresado por Franzoni<sup>1861</sup>, que hace converger sus diferentes elementos en torno al mensaje de la muerte y en base a una visión prospectiva del monumento, pero según un mensaje que adquiere pleno significado no por partes, sino de manera conjunta. Es cierto que el monstruo marino, o Escila en el frontón de la tumba de la sirena, que lo asemeja a uno de los naiskos o de sus representaciones, tan común en las tumbas suritálicas<sup>1862</sup>, podría ser entendida vista de lejos y parcialmente como un indicador mortuario, pero solo como rito de paso adquiere pleno significado. Monstruos y serpientes forman parte del recorrido iniciático del héroe y es por ello que por *imitatio* el aristócrata los encuentra en el más allá<sup>1863</sup>, pero tan solo como referente ideológico para su paso<sup>1864</sup>. Un significado que se enriquece de significados, en una ideología de claro corte aristocrático, si los dos jóvenes alados que flanquean la imagen de Escila son identificados Hipnos y Thanatos, por numerosas analogías con el arte funerario suritálico, donde se les representa con esta iconografía<sup>1865</sup>.

---

<sup>1859</sup> Como sucede en una cista de Praeneste, hoy en Roma (Villa Giulia 42223) y datada a finales del s. IV a.C. o principios del s. III a.C. En ella Hercle aparece luchando contra un tritón que le arroja piedras entre otras escenas de amazonomaquia. (Boosen, 90 IV a.2.; LIMC VIII, s.v. Tritones (in Etruria), 88, nº 62.)

<sup>1860</sup> Maggiani, 1994 ; Franzoni\_2014.

<sup>1861</sup> 2014: 320-321

<sup>1862</sup> Coleman, Carter, 1974: 132.

<sup>1863</sup> Harari, 2011: 389

<sup>1864</sup> Bianchi-Bandinelli, 1929: 67-70.

<sup>1865</sup> Coleman, Carter: 1974: 132.



Tránsito heroico que puede expresarse también a través de personajes masculinos alados y nereidas que se figuran sobre estos seres capaces de moverse entre diversos espacios y realidades; y cuyo significado debe extenderse a remos, espadas, tridentes, anclas, y otros atributos que recorren las diferentes escenas en una clara alusión al paso marino. De hecho puede que la presencia ocasional de alguno de ellos en manos de los demonios como el remo en el caso de Charun, sea una alusión al tránsito iniciático en este sentido, más que referencia al Caronte griego. La idea de separación, puede que no esté ausente de imágenes de lucha contra seres marinos como Escila u otros monstruos, pero en ellos prevalece la idea del sacrificio como rito de paso y de integración y, la idea del cambio de status lograda a través del conocimiento que da la lucha con la alteridad, como a continuación veremos.

Finalmente en sentido simbólico, y como referencia a la separación pueden entenderse las figuraciones de ondas marinas o delfines que incesantemente recorren las paredes de las tumbas etruscas<sup>1866</sup>. El delfín sobre ondas marinas, un motivo que en Etruria deriva de las creaciones helénicas y que no es anterior al s. VI a.C., representa el animal de paso por excelencia. Y seguramente un significado idéntico de paso deba también darse a los ghetoi, hipocampos o criaturas marinas enfrentadas en las mal llamadas representaciones heráldicas, como la que aparece en el cuello de una cratera de FR de Orvieto<sup>1867</sup> (330 a.C.) que muestra además a Fufluns, Vanth y el difunto en el más allá, en clara alusión a la consecución final del viaje. No hay que olvidar que las composiciones heráldicas, al igual que las otras imágenes simbólicas, poseen también una capacidad significativa, que no por repetitivas, es menor, sino que, al contrario, al ser su mensaje consistente y obvio se convierte en hecho subliminal<sup>1868</sup> y perfectamente reconocible para el que está familiarizado con el mismo. El generalizarse de motivos heráldicos repetitivos y seriados a partir del siglo III a.C. ha sido puesta en relación por múltiples autores con la pérdida de creatividad artística durante esa época, quizás por la pérdida de lazos con Tarento tras la captura romana del 280 a.C. También que su éxito se debería a la prohibición de mitos griegos que podrían ser utilizadas como

---

<sup>1866</sup> Cat P4; S90

<sup>1867</sup> Museo Claudio Faina nº 20 (Steuernagel, 2001: 72, n. 435; 145 n.870)

<sup>1868</sup> Ferrari, 1990: 186; Scaflani, 2010a

propaganda antiromana<sup>1869</sup> Sin embargo, el ejemplo de los sarcófagos de Tuscania<sup>1870</sup>, donde las representaciones heráldicas, son contemporáneas de otro tipo de representaciones y en ocasiones provienen de la misma tumba, demuestra que tales ideas no pueden ser tomadas en consideración.<sup>1871</sup>

### **Alusiones al sacrificio y a los ritos de tránsito e integración**

Un segundo grupo de imágenes aluden de manera simbólica al tránsito y al ritual sacrificial, que como parte de los ritos llevados a cabo durante los funerales o tras ellos, posibilita la integración y transformación del muerto. En este sentido han de leerse las frecuentes imágenes míticas, históricas o simbólicas referidas a la batalla, a la caza<sup>1872</sup> y al sacrificio, y que constituyen un grupo numeroso de las representaciones funerarias. En cierto sentido la vieja idea de Herbig<sup>1873</sup>, convincentemente demostrada por Stenauget<sup>1874</sup>, al referirse a las figuraciones de los sarcófagos etruscos, como una búsqueda constante por parte etrusca de escenas de sangre, podría ser correcta, pero vinculada a una lectura ritual y positiva<sup>1875</sup>. Estas representaciones, aludirían a los sacrificios reales de carácter funerario<sup>1876</sup> y

---

<sup>1869</sup> Van der Meer, 2004: 107

<sup>1870</sup> Cat S60; S66, No existen representaciones simétricas sobre los sarcófagos en Volterra, Cerveteri, S. Giuliano, Orvieto, ni Volterra, lo que incidiría más en una opción estilística para su existencia en Tuscania o Tarquinia (Van der Meer, 2004: 113)

<sup>1871</sup> Van der Meer, 2004: 15-19.

<sup>1872</sup> En el arte griego arcaico y clásico la caza está también unida al banquete y a la batalla en las representaciones de estelas y sarcófagos, de lo que se deducen implicaciones de autorepresentación de los valores aristocráticos (Barringer, 2002: 183-184)

<sup>1873</sup> 1952

<sup>1874</sup> (1998). Algunos de cuyos esquemas han sido reanalizados por Maggiani que insiste, apoyando las tesis de Stenauget en identificar algunos de los mitos, como la egistofonia, que aparece en ellos, y que a pesar de no encontrar representaciones claras en Grecia, si lo hace en el sur de Italia durante el s. IV a.C. y ha repropone las formas de derivación de los modelos en Etruria. (2000b)

<sup>1875</sup> Una idea retomada recientemente por Cherciai, Lubchansky y Pouzadoux cuando señalan que el gusto por la violencia está particularmente presente en las representaciones etruscas, mientras que por ejemplo en los pintores de vasos italotas se prefiere sugerirla. El uso alegórico de la violencia en los rituales funerarios romanos, podría ser indicativo de la visión etrusca; una visión que en época arcaica es concebible como manifestación de la *superbia* de los príncipes y exhibición hecha dentro de un código cultural de exaltación aristocrática enmarcado en una evocación de las gestas y comportamientos de tipo heroico (2015: 312-317).

<sup>1876</sup> Hugot, 2006: 368.

no a un pesimismo existencial etrusco relacionado con una concepción de la muerte como acto violento e ineludible<sup>1877</sup>.

El ritual funerario está íntimamente ligado en la mentalidad antigua a la caza y al sacrificio<sup>1878</sup>, pero también a la batalla, en un ejercicio conceptual en el que en el acto de matar, se combinan la muerte y la victoria que transforma al hombre<sup>1879</sup>. El sacrificio es, al mismo tiempo, y desde el punto de vista religioso una masacre “ritualizada”, que estructura y regulariza la acción de cazar y matar<sup>1880</sup>. En este sentido, todo este grupo de imágenes en las que se alude a la muerte cruenta y al derramamiento de sangre, constituyen representaciones metonímicas del ritual y están ligadas a la idea del paso, la transformación y la integración del difunto<sup>1881</sup>.

El derramamiento de sangre, tiene un carácter seminal generador en la antigüedad, que contamina el espacio en el que se produce, pero que negociado y controlado puede convertirse en dador de vida, como demuestran las exégesis de las representaciones de época arcaica y clásica. La selección evidentemente intencionada de los diferentes episodios míticos, muchos de los cuales solo se encuentran representados en Etruria, así como la selección e inclusión de determinados elementos o la omisión de otros<sup>1882</sup>, se deberían a la necesidad de remarcar estos vínculos entre imagen y rito, como ya señalásemos anteriormente. De hecho la presencia de escenas cruentas, busca dejar patente su significado ritual y su carácter explícito se debe a la propia idiosincrasia etrusca. Incluso en las representaciones de sacrificios reales, y a diferencia de Grecia, o al menos de manera mucho más recurrente, en Etruria es común que las armas y útiles sacrificiales se muestren sin pudor e incluso con ostentación<sup>1883</sup>. La vinculación dentro del mismo monumento de estos temas, de igual carga significativa, reforzaría un primer

---

<sup>1877</sup> Una teoría que Steurnagel denomina *mors acerba* y que convenientemente rechaza (1998).

<sup>1878</sup> Warden, 2009: 200-205; Bonfante, 2000: 278.

<sup>1879</sup> Burket, 2005: 19-116. En Etruria la tumba Querciola I es un buen ejemplo en el que caza y lucha se encuentran también vinculados en el programa figurativo a los juegos y al ritual de claras valencias funerarias (Adam, 1993). De esta equiparación a nivel simbólica deriva sin duda la selección de los temas y no como quieren muchos autores como Van der Meer, por la fatalidad que expresan muchas de estas trágicas historias (1993: 379-393)

<sup>1880</sup> Burkert, 1979:54; Krauskopf considera difícil interpretar las escenas de caza solo en referencia al sacrificio, 2006: 76-77

<sup>1881</sup> Jannot, 2000:87

<sup>1882</sup> Un tema tratado en relación al uso de diferentes modelos griegos para la expresión de historias etruscas por Maggiani (1992b)

<sup>1883</sup> Hugot, 2008: 342, n. 38.

significado ligado a la idea del sacrificio como rito de paso y de agregación. En el sarcófago de las amazonas, por ejemplo la amazonomaquia que se desarrolla alrededor de los cuatro lados de la caja, encuentra su reafirmación en la representación de Acteón devorado por los perros en los frontones.

La recurrente presencia en muchas de estas escenas, de elementos liminares relacionados con el umbral, especialmente de las piedras, pero también de los demonios resulta especialmente revelador; y como en el caso de muchos sarcófagos, parecen reforzar el vínculo de estas representaciones con el ritual funerario que posibilita el feliz tránsito del difunto de un status a otro<sup>1884</sup>. Al mismo tiempo, la ausencia de esos elementos en otro tipo de escenas resulta igualmente indicativa. La actitud de los demonios, en estas escenas es importante, dado que numerosas veces no toman parte directa en la acción<sup>1885</sup>, pero no porque se trate de simples imágenes protectoras, sino porque su labor es la de delimitar la finalidad del sacrificio, quienes son sus receptores y el espacio en el que esté tendrá efecto que no es otro que el lugar en el que se producirá la transformación.

En este mismo contexto los altares, han de ser entendidos como representación visiva que de manera simbólica alude al sacrificio y al ritual de paso definitivo, y no como un elemento topográfico real<sup>1886</sup>, que marque y divida dos realidades. La vinculación conceptual establecida, por medio del altar, entre la transformación y el ingreso en el más allá, y las acciones rituales que se realizan en el mundo de los vivos es visible en numerosos ejemplos de época helenística, pero se retrotraen a otros ejemplos del s. V a.C., como una célebre crátera de figuras rojas etrusca, donde dos Turms aparecen sentados sobre un altar que sirve como elemento divisorio de dos espacios<sup>1887</sup>. La equiparación entre las rocas como frontera definitiva, y el altar, no significa no obstante que este, como aquellas, deba ser entendido como umbral real. Su carácter simbólico es claro en una urna en la

---

<sup>1884</sup> El uso del ritual funerario para fortalecer al difunto en Krauskopf, 2006: 78. Su relación con la transformación y la integración, es obvia en época clásica, como en las estelas de Bologna (Sassatelli, 1993; Sassatelli; Govi, 2009), y también en la cerámica a partir del s. V a.C. (Gilotta, 2010)

<sup>1885</sup> Steurnagel, 1998: 141.

<sup>1886</sup> Tal y como afirma Gilotta (2010: 107)

<sup>1887</sup> Gilotta, 2010: 105-106, figs. 1-5) En la cara A el difunto barbado y totalmente cubierto por el manto asiste a los juegos fúnebres que ayudarán en su viaje y transformación; mientras que en la cara B, separados por el altar y dos turms, el mismo difunto es mostrado totalmente cubierto o con el torso desnudo en dos momentos diferentes del proceso en la realidad escatológica.

que una Vanth se sienta sobre el altar para observar la lucha entre Eteocles y Polinices, pero también en otras, como en la que el demon apoya su pie sobre el altar delante de la puerta del más allá, en alusión directa al sacrificio directo necesario para posibilitar su traspaso<sup>1888</sup>. A partir del siglo V a.C. es habitual en las representaciones que sentados sobre los altares aparezcan personajes no ordinarios<sup>1889</sup>, lo que redunda en el alto valor simbólico de este elemento.

La asimilación entre el difunto y la víctima de estas representaciones<sup>1890</sup> es más problemática, principalmente porque la referencia directa entre imagen y sexo del difunto no puede siempre establecerse, y segundo porque no siempre es coincidente. Otra cosa sería una alusión genérica en el sentido amplio de una víctima ofertada a cambio de la vida del difunto<sup>1891</sup>. Por un lado, al vincular los diferentes elementos arriba mencionados, no es arduo pensar, reconociendo lo difícil de probar este juicio, en Arnobio y en la transformación del difunto en un ser especial sustraído a las leyes de la mortalidad, por medio del sacrificio de ciertos animales a ciertas divinidades<sup>1892</sup>. La vinculación de algunas de estas imágenes al ambiente órfico-pitagórico y a través de ellos a las teorías de los dii animales, tal y como señala Steurnagel<sup>1893</sup> es más dudoso. Aunque no sea del todo descabellado pensar en ciertas influencias mutuas, aunque no en el sentido por ella expresado de mezcla de una visión pesimista etrusca de la muerte como *mors acerba* y una idea salvífica derivada de los cultos místéricos; sino de algún tipo de creencia que se sumase o contaminase, la idea ritual del sacrificio como práctica necesaria de paso para el difunto practicado en la religión etrusca.

---

<sup>1888</sup> Sobre las escenas de batalla o sacrificio alrededor del altar, aunque referidas a las urnas cinerarias de época helenística (Hugot, 2006).

<sup>1889</sup> Gilotta, 2010: 107

<sup>1890</sup> Tal y como defiende Jannot (1985: 290)

<sup>1891</sup> Jannot, 1998, 69; Briquel, 1987: 263-287; Steurnagel, 1998 donde se señala como la sangre del animal, buscaba remplazar la del hombre, revitalizándolo y transformándolo

<sup>1892</sup> Una opinión defendida por; Van der Meer, 1991: 134. Steurnagel aduce sin mucha razón que esta teoría es solo conocida a través de autores tardíos y que no puede retrotraerse directamente hasta el siglo IV a.C., aunque reconoce que si existe una idea de divinización de las almas en el sur de Italia, en esa época, en lo que podría ser un paralelismo entre las doctrinas órfico-pitagóricas y los dii animales (1998: 145)

<sup>1893</sup> 1998: 145.

El carácter simbólico de estas representaciones, que reflejan de manera idealizada el ritual funerario real hace que sea difícil ponerlas en relación directas con los restos arqueológicos o fuentes literarias.

Es cierto que las fuentes literarias señalan la existencia de sacrificios humanos en Etruria<sup>1894</sup>, pero entendibles siempre en un contexto de *devotio* de los ejércitos enemigos y no de culto funerario. En este sentido, dudosas son las identificaciones, ni siquiera de manera simbólica<sup>1895</sup>, entre los sacrificios funerarios y otros que transmiten las fuentes<sup>1896</sup> como el sacrificio de los foceos tras la batalla de Alalia (540-535 a.C.), el de los prisioneros romanos en el foro de Tarquinia en el 358 a.C.<sup>1897</sup> o la ejecución de los prisioneros tarquinienses en el foro romano en el 354 a.C.<sup>1898</sup>. Por otra parte la existencia misma de sacrificios humanos en Etruria ha sido convincentemente rechazada por Di Fazio<sup>1899</sup>, quien reafirma el valor simbólico y cultural de estas prácticas. La presencia en contextos arqueológicos funerarios de restos verificables de sacrificios animales, podría inducir a pensar en la idea de sustitución que daría a los sacrificios reales de animales el valor de sacrificio humano<sup>1900</sup>. Si bien se trata de una posibilidad, no hay nada que incite a pensar en tal asimilación, dado que estructuralmente no es necesario para que el valor paradigmático del mito tenga igual fuerza. Los sacrificios no son, recordémoslo, ritos de separación<sup>1901</sup>, a pesar de que se tenga incluido en ellos esa idea, sino aquellos que permiten la inclusión y la integración. Lo mismo puede decirse de las

---

<sup>1894</sup> Steurnagel, 1998: 149-156; Bonfante, defiende también esta misma idea (1984), por la representación de cabezas y personajes desmembrados en el arte etrusco, y que pese a la influencia celta, debió de ser práctica habitual entre los mismos. Di Fazio (2001: 455) señala que se trata de un motivo céltico, en relación a Ifigenia en Tauride y que es integrado en escenas de origen griego

<sup>1895</sup> El paralelo que Rathje establece entre estos hechos y los sacrificios del ritual funerario, ha de ser tomado con cautela (2014: 61)

<sup>1896</sup> Una crítica ya realizada por Di Fazio, 2001: 439-448.

<sup>1897</sup> Livio, VII, 15. 9-10

<sup>1898</sup> Livio, VII, 19. 2-3

<sup>1899</sup> 2001 quien siguiendo a Brelich, distingue entre sacrificios humanos realizados según una práctica reglada y pública dedicado a la humanidad; y muertes rituales, según un proceso por el que la muerte de los hombres se realiza de manera excepcional, como en los ritos de fundación o de guerra.

<sup>1900</sup> Steurnagel, 1998.

<sup>1901</sup> Steiner, 2014: 302

representaciones iconográficas, como la del célebre sarcófago de Villa Giulia<sup>1902</sup>, que lejos de representar verdaderos sacrificios humanos pueden remitir a mitos<sup>1903</sup>

Pocas son las representaciones directas, bien sean míticas o realistas del sacrificio de animales. Las víctimas en estos casos son bóvidos, carneros o cerdos, pero nunca cabras que no están presentes en la documentación funeraria de época helenística en este tipo de sacrificios<sup>1904</sup>, lo que es curioso si recordamos la cabra que solía ser sacrificada a Veiovis y su vinculación con los sacrificios de los *dii animales*.

EL caso más célebre del sacrificio funerario de un carnero es la representación de un episodio mítico griego sobre uno de los lados del sarcófago de Torre San severo (300 a.C.) en el que se representa el sacrificio realizado por Ulises para consultar a Tiresias, o menos probablemente, algún otro sacrificio, ante la tumba de un guerrero como Aquiles ante la de Patroclo<sup>1905</sup>. El valor paradigmático del derramamiento de sangre, como garante del feliz traspaso del umbral viene reforzado por la representación de una máscara cornuda en el frontón sobre la escena. El sacrificio de carneros con fines funerarios está ya presente en otro stamnos de figuras rojas del siglo V a.C., hoy en Boston, en el que un personaje conduce el carnero hacia un altar, en la parte trasera un granado parece aludir al valor funerario de la escena<sup>1906</sup>. Otro ejemplo contemporáneo, aunque dudoso dada la mala conservación de ese fragmento es el carnero de negro vellón dirigido al sacrificio en la tumba dell'Orco<sup>1907</sup>.

El tema del sacrificio funerario, reaparece en una urna volterrana del s. II a.C.<sup>1908</sup>, en la que unos caballeros con palmas en las manos se dirigen hacia un altar o monumento funerario (como parece indicar el relieve de Escila tallado en su frontón) delante del cual se calma al carnero, la víctima sacrificial. En otra urna

---

<sup>1902</sup> Herbig 85b

<sup>1903</sup> Como ha señalado Di Fazio, aunque el resultado de la identificación por él realizado sea poco creíble (2001: 465-471)

<sup>1904</sup> Hugot, 2008: 343.

<sup>1905</sup> Hugot, 2008: 332.

<sup>1906</sup> Hugot, 2008: 332. Boston Museum of Fine Arts (80.596). s. V a.C.

<sup>1907</sup> Cristofani, 1987b : 198; Roncalli, 1997b.

<sup>1908</sup> La Rocca; Totorella, 2008: 162-163, cat. Nº 1.4.6.

volterrana, podría también encontrarse el sacrificio funerario de un bóvido<sup>1909</sup>, cuya vinculación con los rituales funerarios aparece clara siglos antes en los relieves arcaicos de Chiusi. Finalmente en otra urna funeraria volterrana<sup>1910</sup> el sacrificio de un ovino, parece remitir también a rituales de carácter funerario, quizás por la influencia romana contemporánea, aunque restos de cerdos sacrificados han sido encontrados en contextos sacros etruscos como el templo del Belvedere en Orvieto<sup>1911</sup>.

Mucho más comunes, son las alusiones simbólicas o metafóricas al sacrificio a través de esquemas iconográficos que pueden dividirse genéricamente en tres grupos: Escenas de carácter mítico, figuraciones narrativas genéricas, o al menos en las que no es posible determinar si nos encontramos ante un mito preciso y, finalmente, representaciones no narrativas que aluden igualmente al sacrificio o al derramamiento de sangre como rito de tránsito.

**Los sacrificios míticos o las escenas de asesinato**, son quizá los más fácilmente vinculables a los ritos de transgresión y transformación. Es el caso del sacrificio de los prisioneros troyanos o el de Polixena, de Ifigenia<sup>1912</sup> que el mito señala como destinados a un difunto, pero también otros como la muerte de Anfiarao<sup>1913</sup>, o el matricidio de Alcmeone<sup>1914</sup> o la historia del héroe del arado<sup>1915</sup>. Además Steurnagel<sup>1916</sup> ha demostrado como las representaciones del sacrificio de Ifigenia y de la muerte de Troilo, sobre la que volveremos más adelante, pero que adquiere también tintes de sacrificio más que de asesinato<sup>1917</sup>, señalan en la dirección de los ritos etruscos para transformar el status de los difuntos. En el sacrificio de los

---

<sup>1909</sup> Hugot, 2008: 336.

<sup>1910</sup> CUE II-1, 240

<sup>1911</sup> Hugot, 2008: 336.

<sup>1912</sup> El sacrificio de Ifigenia, u otra conocida urna en la que delante del altar yace un caballo y un ciervo, seguramente resultado de la contaminación de la mezcla del mito de Ifigenia y de Troilos fue ya identificado con la doctrina de los *Dii Animales* por Heurgon, (1984); idea que fue luego retomada por Van der Meer. (1991: 134). Cat S46

<sup>1913</sup> CUE I, 44

<sup>1914</sup> Cat U50

<sup>1915</sup> Frecuentemente este mito que parece haber sido creado en Volterra en el s. III a.C. aparece relacionado con Vornamengentilium, como en un ejemplo de Chiusi en el Museo arqueológico de Nimes. N° Inv. 863.1.78 (Hugot, 2009: 159; 175, tav. XXXVf) Cat U25

<sup>1916</sup> 1998

<sup>1917</sup> Una idea que Holloway considera como perteneciente al filón iconográfico de los vasos pónticos (1986: 447-448).



prisioneros troyanos, la liberación de Celio Vibenna o la muerte de Eteocles y Polinices en la tumba François, y como ya señala Maggiani<sup>1918</sup>, hay que encontrar también un primer nivel de significado con idénticas reminiscencias, en una dialéctica ya adoptada por los príncipes etruscos desde época arcaica e incluso antes, por medio de la identificación con héroes como Heracles, Odiseo<sup>1919</sup>, Aquiles o Teseo y sus azañas<sup>1920</sup>. En la cerámica argentata de Volsini<sup>1921</sup>, donde el número y la decoración son más ricos, pero también en Volterra y Falerii, donde parecen prevalecer las pateras <sup>1922</sup> son comunes las referencias a Perseo o Aquiles y sobre todo a Heracles, tanto en escenas articuladas, como en aquellas que representan la efigie del héroe como un protomo<sup>1923</sup>, y que deben interpretarse en este sentido. Al igual que con otras escenas como la que puede verse en un enócoe<sup>1924</sup> de Figuras Rojas que representa la apoteosis de Heracles<sup>1925</sup> Estas acciones, adquieren no solo significado de rol probatorio, sino que se constituyen como garantes de su heroización y de su status diferenciado, que tan bien se ajusta al contexto funerario. No es óbice, para que en algunas escenas como el sacrificio de los prisioneros troyanos<sup>1926</sup> deban verse también referencias a la idea de la muerte heroica y la afirmación dinástica<sup>1927</sup>. Tanto historias míticas, como mitos históricos podrían ser, en ese sentido, una referencia a los *carmina* heroicos que se cantaban en los banquetes<sup>1928</sup> y son transmitidos por Cicerón en referencia a Catón<sup>1929</sup>, lo que refrendaría la idea heroica que buscan transmitir los ciclos pictórico, vinculando, muerte, sacrificio y transformación. Su particular frecuencia en el ámbito del arte funerario etrusco tardo-clásico y del primo-helenismo donde aparecen poco antes de la mitad del s. IV a.C., multiplicándose en un marco temporal limitado en la

---

<sup>1918</sup> Maggiani, 1983:

<sup>1919</sup> La refuncionalización de su figura a partir de su característica más emblemática: la capacidad de navegar a los confines de la experiencia humana y volver de ellos ha sido puesta en valor por Cerchiai (2006: 177).

<sup>1920</sup> Menichetti, 2013: 398-399.

<sup>1921</sup> Michetti, 2005:104-110

<sup>1922</sup> Para la decoración volsiniense : Michetti, 1999 ; 2005 ; para la volterrana : Michetti 1997; Para toda la producción argentata: Michetti, 2003.

<sup>1923</sup> Michetti, 1996: 161 los identifica con un Tinia de carácter infernal.

<sup>1924</sup> Ashmolean Museum 1986:51

<sup>1925</sup> Vickers, 1992 : 248, nº 48

<sup>1926</sup> Un tema poco representado en el arte griego y concentrado en un lapsus de tiempo reducido, quizá por su mensaje antirromano (Massa-Pairault, 1985c; 1992) pero sobre todo.

<sup>1927</sup> Gilotta, 2007: 67

<sup>1928</sup> Harari, 2007: 53

<sup>1929</sup> Cic., *Tusc.* IV, 3.

pintura mural, sobre los sarcófagos de Vulci y de Tarquinia, sobre los bancos sepulcrales de Cerveteri, sobre las urnas volterranas más antiguas e incluso sobre la pintura vascular., justifica la suposición de sus relaciones con el mundo funerario y ctónico<sup>1930</sup>.

El **sacrificio de los prisioneros troyanos**<sup>1931</sup> se representa desde el 350 a.C. hasta el 200 a.C. sobre diferentes soportes en Etruria<sup>1932</sup>, pero aparece también en cistas de Praeneste y sobre la cerámica apula de figuras rojas. De hecho es un caso excepcional por lo variado de los soportes y de las localizaciones <sup>1933</sup>, así como por lo temporal, siendo la mayoría de las obras del 350 o poco después, salvo la urna volterrana del s.III a.C. En todos ellos, tal y como señala Steurnagel<sup>1934</sup>, y pese a las reticencias de algunos autores<sup>1935</sup>, es clara su identificación con un sacrificio de carácter funerario. El esquema compositivo, por medio de la inclusión de diferentes elementos ajenos al mito griego, debe redundar en la carga significativa que los etruscos deseaban privilegiar<sup>1936</sup>. La aparición de demonios en las representaciones de la tumba François<sup>1937</sup>, en el sarcófago de sacerdote o en una urna de alabastro del Museo Guarnacci, resaltan el carácter funerario del sacrificio, pero aún más señalan el marco espacio-temporal en el que se realiza y su finalidad. Su presencia no es, por tanto, simple alusión genérica, sino que marcan el espacio del último umbral que gracias a la sangre atravesará el difunto logrando así su transformación. En el sarcófago de Torre San severo, la presencia de Aita y Persipnei en el extremo izquierdo resalta la finalidad última de la acción, mientras que los demonios a ambos lados de la escena, pero fuera de sus marcos actúan como delimitadores espaciales, representando el espacio liminal del viaje en el que se produce la transformación. El

---

<sup>1930</sup> Steingräber, 2006.

<sup>1931</sup> Sobre el tema en diferentes sopotes cf. Messerschmidt, 1930; Beazley, 1947; Dohrn, 1973; Van der Meer, 1978 ; Zevi 1996; Steurnagel, 1998:19-28

<sup>1932</sup> Cf. Para una lista de los principales ejemplos y un estudio de los arquetipos y posibles influencias: Van der Meer, 1978-1979: 86; Steurnagel, 1998: 19-28,189-190

<sup>1933</sup> Zevi, 1996: 122

<sup>1934</sup> 1998

<sup>1935</sup> Van der Meer, inexplicablemente señala que el sacrificio de los prisioneros troyanos no puede ser considerado un sacrificio humano de carácter funerario, dado que Homero no lo define de ese modo (2004: 32-33).

<sup>1936</sup> Un tema poco representado en el arte griego y concentrado en un lapsus de tiempo reducido, quizá por su mensaje antirromano (Massa-Pairault, 1985c). También Zevi señala que la popularidad del tema, posiblemente a través de la cerámica falisca, se da sobre todo entre el 350-300 a.C. no debió de estar exenta de connotaciones temporales e históricas de ese tipo (1996: 124-127).

<sup>1937</sup> Cat P9

mensaje podría verse reafirmado si viésemos en la tumba, como señala Prayón<sup>1938</sup> un paralelo del altar. Y si identificamos las pateras y rosetas de la tapa con una prefiguración de la transformación y el más allá, como luego veremos. Idéntico elemento señalizador lo constituye el demon funerario con remo en la urna de alabastro del Museo Guarnacci. Su presencia indica el resultado del sacrificio, que posibilitara a Patroclo, paradigma mítico, atravesar el espacio de prueba marino que le permitirá transformarse. Valoraciones históricas o éticas<sup>1939</sup> de las representaciones, en especial en lo referente a la tumba François no pueden ser rechazadas a priori, pero surge el problema de la validez del mensaje, en los diferentes soportes y en un horizonte cronológico y espacial diferenciado.

El **asesinato de Troilo**<sup>1940</sup>, constituye otro ejemplo de sacrificio por antonomasia. Diferentes variantes se hacen populares en las urnas etruscas de época helenística del siglo II a.C., reproduciendo la emboscada y muerte o decapitación del príncipe troyano<sup>1941</sup>. Especialmente evidente es esta relación en aquellas escenas del mito, en las que Troilo está a punto de ser sacrificado sobre un altar, o *Achle* acompañado por otro personaje sujeta la cabeza del troyano y apoya la rodilla sobre otro tipo de ara<sup>1942</sup>. El valor del ara en relación al mito y al contexto funerario, y por lo tanto a su significado en las escenas del mito de Troilo, puede también encontrarse en otro tipo de figuraciones míticas. En las diversas variantes del asesinato de Agamenón, encontramos un grupo de urnas que representan al rey arrodillado sobre el altar, mientras que en otras se encuentra sentado sobre un diprhos. En esta ocasión, debajo de los atacantes es frecuente ver un ánfora, que junto a la cabeza cubierta del difunto aluden al momento de la muerte y del cambio de status, por medio seguramente al ritual o a la purificación. El ánfora, aquí, como en otras escenas de viaje, no es mero objeto que sirve para cubrir el espacio, sino que es alusión al mensaje funerario que se intenta transmitir.

---

<sup>1938</sup> 2010: 79-80

<sup>1939</sup> Como la realizada en términos especulares entre representaciones del ethos y el pathos para la tumba François (Musti, 2005), en relación a una teoría de la concordia interna como manera de afrontar los problemas externos y en base a la conexión cultural entre mundo etrusco y griego a través del mito.

<sup>1940</sup> Cat U65

<sup>1941</sup> Sternaugel, 1998; Camporeale, *LIMC I*, s.v. *Achle*, 200-214.

<sup>1942</sup> Cat U100

El mito de Troilo, está también presente en época arcaica en Etruria, al igual que a notable ambigüedad que establece en la relación estructural manifiesta entre mito, símbolo y rito. En la tumba *dei Tori* de Tarquinia, a la valencia de sacrificio<sup>1943</sup> que adquiere la representación del asesinato de Troilo por Aquiles, no solo por el contexto, sino por otros elementos, se suma una visión heroica del *epos* que se manifiesta a través del *eros* existente entre los dos personajes<sup>1944</sup> y que seguramente debe subsistir en época helenística. La importancia de esta tumba deriva además en el hecho de ser la primera y única tumba tarquiniense en la que se representa un indiscutible tema épico<sup>1945</sup>.

Valor similar adquieren en contexto funerario, otras representaciones como la del probable mito etrusco de Cacú<sup>1946</sup>, Artile y los **hermanos Vibenna**, como demuestran las diferencias, entre las representaciones sobre las urnas de Chiusi<sup>1947</sup> o sobre el frontón de acceso a la segunda cámara de la tumba dei Volumni en Perugia (finales del s. III a.C.), y las figuraciones del mito sobre los espejos, puestas de manifiesto por Domenici<sup>1948</sup>. Las representaciones seguramente estén basadas en la captura y posible asesinato del vate Cacú y su compañero Artile<sup>1949</sup>, por los hermanos Vibenna. Hecho que podría estar relacionado con su interés en saber el destino o la manera de conquistar Roma, tal y como parecen indicar los frescos de la tumba François<sup>1950</sup>. Las representaciones simbólicas y no narrativas de la tumba dei Volumni contienen los elementos necesarios para aludir a la historia mítica, pero

---

<sup>1943</sup> Cerchiai, 1980; De hecho la fuente que tiene evidente significado ctonio y además tiene forma de altar sobre el cual será sacrificado Troilo y consecuentemente garantizada la heroización del difunto (Ucchino, 2009: 190).

<sup>1944</sup> D'Agostino, 1985b

<sup>1945</sup> Ucchino, 2009: 188.

<sup>1946</sup> Primeramente individualizado por Körte, 1896: 256

<sup>1947</sup> Stevenson, 2010.

<sup>1948</sup> 2009: 109-174.

<sup>1949</sup> A no ser que se trate de Apolo y el fundador del sepulcro, según la opinión de Lippolis (2011: 151).

<sup>1950</sup> Harari ha interpretado los frescos de la tumba François desde una complicada relación de exempla tipo y antitipos que ordenarían todo el discurso (2007) al que Paltineri en una mezcla del método historicista y sociológico con el iconológico añade la idea del exempla de los soldados representados por el mito etrusco y la *etaireia* griega (2012). Una línea también seguida en otra línea por Maggiani, 2005. Las glorias de la gens y sus valores morales y políticos son así transmitidos en base a la relación paradigmática establecida entre las representaciones históricas y épicas que se suman al valor funerario (D'Agostino, 2003a: 103-107). Por otra parte unido a la atemporalidad del mensaje vehiculado por medio de la representación matrimonial, funeraria o celebratoria puede estar el deseo de exaltación personal, pero no desde luego histórica, tal y como apunta convenientemente Gilotta (2000: 185-186). También como exempla ve Podda las representación de Fenix y Nestor, a los que considera héroes de la metis (2012: 125-127).

al mismo tiempo para señalar su uso escatológico significativo. La escena se desarrolla sobre la segunda puerta, que da acceso a la cela principal donde los miembros de la gens están representados en banquete en el más allá, enfrentado a la puerta de entrada flanqueada por demonios y coronada en el frontón por un escudo flanqueado por delfines, en clara alusión al tránsito del primer umbral. En el segundo frontón un gorgoneion sobre un escudo de escamas está flanqueado por los bustos de Cacú y Artile, cuyos atributos la lira en el caso de Cacú puede ser referencia a la adivinación, y el palo con el atadillo en el caso de Artile es sinónimo de viaje. Este mismo atributo es usado en las urnas, en lugar del díptico de los espejos. Ambos pueden tener una función escatológica y aludir al tránsito y a la transformación. Del mismo modo la espada, más una machaira sacrificial sobre la que posa una paloma, refieren al carácter sacrificial de la emboscada y del mito de Cacú, similar al de Troilo<sup>1951</sup>.

Y seguramente en ese sentido ha de leerse también el conocido como **mito de Olta**<sup>1952</sup> que encontramos en una serie de urnas provenientes en su mayor parte de Perugia. Dejando de lado la imposibilidad<sup>1953</sup> de que el mito transmitido por el texto de Plinio<sup>1954</sup> y por primera vez reseñado por Buonarrotti en el libro de Dempster<sup>1955</sup> esté en la base de esta representación<sup>1956</sup>, la lectura de la urna no resulta fácil. El primer nivel de lectura para su selección y representación en contexto funerario ha de reconducirse al hecho de la lucha ya que el esquema base muestra a dos guerreros luchando con el animal que sale del pozo. La idea de Jannot de señalar que representa una visión teológica de la muerte y no un mito es cuanto menos discutible, pero para él uniría las representaciones arcaicas con las heleísticas, sin hiato alguno<sup>1957</sup>. Algunos autores lo han identificado con un ritual en relación al lobo y a la ultratumba que tendría lugar en Etruria, lo que resulta también

---

<sup>1951</sup> Domenici, 2009: 123.

<sup>1952</sup> Körte, 1916: 16-24; Heurgon, 1991

<sup>1953</sup> Szilagyi. *LIMC* VII, 1 (1994) s.v. Olt, 35-37; Cherici, 1994, 353-370; Colonna, 2000: 284ss.; Domenici, 2009: 178-182.

<sup>1954</sup> Una errónea lectura del texto de Plinio (*HN*, II, 140) que durante décadas confundió la evocación del rayo que destruiría el monstruo, por la evocación del monstruo mismo.

<sup>1955</sup> De Etruria Regali, 1723-1724

<sup>1956</sup> Small, 1986; Heurgon, 1991.

<sup>1957</sup> 1985: 54-55.

harto improbable<sup>1958</sup> o como Erika Simon<sup>1959</sup>, lo relaciona con la historia de Sísifo y la captura de Thanatos. Esta última parte resulta seductora, habida cuenta de que numerosos aspectos relacionan la figura saliendo del puteal con la muerte misma, pero es imposible llegar a una conclusión. Massa-Pairault<sup>1960</sup> propone identificarlo como una escena de *nekyomanteia* (de consulta del oráculo de los muertos) efectuada por Ulises en los campos Phlégreos, basando su idea en otra teoría que adopta siguiendo uno de los relieves con el mismo tema encontrado en la Tumba de Tite Vesi en Perugia. Aludiendo además al *pylos* como atributo de Ulises, cuyas leyendas están mucho más extendidas en el ámbito etrusco. No es del todo descabellado pensar que nos encontremos ante una representación de un mito relacionado con la figura de Odiseo, pero en tal caso una de las primeras identificaciones como la muerte del demon de Temesa por Eutimos parecen más adecuadas, a la idea de lucha y tránsito. La victoria sobre el demon, concedió a Eutimos una larga vida, pero además posibilitó según Pausanias que escapase a la misma muerte.

Idéntico significado reconducible al sacrificio debe hacerse de las **batallas o luchas entre seres extraídos del mito o la epopeya**, donde los diferentes elementos alusivos al mundo ultraterreno vinculan la escena a los ritos de tránsito y agregación, no solo a través del derramamiento de sangre, sino también por medio de la escenificación de una lucha contra seres extraordinarios, monstruosos o representantes de una alteridad bárbara o al menos ajena en las que el mortal, por medio de la lucha y el enfrentamiento, por medio de la prueba se transforma, se convierte en héroe. A la idea del tránsito y de la prueba iniciática aluden así las múltiples representaciones de Escila, luchando contra guerreros, cuya ocasional desnudez refuerza la lectura en clave heroica de la escena, si bien no es claro que las representaciones del monstruo hagan alusión a la epopeya y a la figura de Odiseo, como paradigma heroico<sup>1961</sup>; al igual que los tritones esgrimiendo espadas o situados como en un célebre *stamnos* del museo Británico entre dos ménades o los

---

<sup>1958</sup> Elliot, 1995: 18-20.

<sup>1959</sup> 1997

<sup>1960</sup> Massa-Pairault, 1994

<sup>1961</sup> Tal y como categoricamente negó Körte, 1916: 26

hipocampos<sup>1962</sup> cabalgados por guerreros bajo cuyos lomos yacen los caídos. En estos casos, la lucha no es solo derramamiento de sangre, sino también símbolo del conocimiento y la experiencia de la que dota a los héroes su lucha con seres extraordinarios, fantásticos y monstruosos; no es lucha real que tenga lugar en la ultratumba, sino prefiguración de la apoteosis del héroe con la que se identifica el muerto.

Las escenas de **amazonomaquia**<sup>1963</sup>, presentes desde época arcaica en Etruria, primero vinculadas a la iconografía arquitectónica<sup>1964</sup> y desde el helenismo privilegiadas en el espacio funerario, apareciendo sobre sarcófagos, urnas, cistas o sobre la cerámica<sup>1965</sup>, aluden claramente a este último rito de paso. A diferencia de Camporeale<sup>1966</sup>, debe deducirse un conocimiento por parte de los etruscos de los mitos relativos a las amazonas<sup>1967</sup>, así como de la vinculación genérica a lo bárbaro, a la alteridad, al límite de la *oikoumene* que tuvieron en el mundo heleno. No parece sin embargo existir un esquema iconográfico tipo del que surjan todas las representaciones, sino que numerosas y dispares fuentes, parecen haber sido utilizadas. Errónea parece una utilización en clave antiromana en ámbito funerario, con la misma connotación propagandística que tuvieron en la Atenas posterior a las guerras médicas. No es posible deducir de las representaciones de época helenística, cuyos esquemas figurativos siguen idéntico desarrollo que en época arcaica y clásica, la intención de identificar al enemigo con lo femenino en base a razones político-ideológicas que buscasen menospreciarlo<sup>1968</sup>. Es más mientras en las luchas del arte clásico, las amazonas representaron, lo liminal y lo ajeno, en Etruria no es de excluir un punto de vista diferente, y su consideración como paradigma positivo, tal y como parece sugerir una crátera de cáliz de Vulci<sup>1969</sup>, donde aparecen representadas dos amazonas, Tumurca y Penthesilea que parece van a encontrarse

---

<sup>1962</sup> Cat C43; S1. Los primeros ejemplos se retrotraen al último tercio del s. VII a.C. y por lo tanto antes que los propios hipocampos griegos (Bubenheimer-Erhart, 2010: 132-133).

<sup>1963</sup> Para un estudio general del tema en Etruria y el análisis de algunos esquemas compositivos: cf. Camporeale, 1959; Mavleev, 1981. Un tratamiento general del tema en los sarcófagos: Van der Meer, 2004: 33-39; para el ejemplo concreto del sarcófago de las amazonas: Bocci, Bottini, 2007

<sup>1964</sup> Camporeale, 1959: 108

<sup>1965</sup> Son el tema más frecuente en la cerámica argentata de Volsinii (Michetti, 2005: 99-100).

<sup>1966</sup> 1959

<sup>1967</sup> Mavleev, 1981;

<sup>1968</sup> Algo que aparece claro para Bottini, 2007: 22

<sup>1969</sup> Cat C44

con una nueva difunta en presencia de Charun. No puede vincularse, sin embargo, este hecho a ninguno de los esquemas figurativos en los que las amazonas aparecen victoriosas en la lucha y asimilarlas directamente a un ejemplo de virtud femenina<sup>1970</sup>. Representaciones que entremezclan victorias de amazonas y victorias de griegos, aparecen ya en el mausoleo de Halicarnaso y al mismo tiempo, en Etruria, representaciones de amazonomaquias no están exclusivamente vinculadas a enterramientos femeninos. a la pertenencia del sarcófago o cinerario a hombres o mujeres. No es deducible por lo tanto de manera genérica una exaltación de la virtud guerrera, o al menos no exclusivamente, y esto es válido para la totalidad de las escenas de lucha. La asimilación que en el mundo griego se realiza entre amazonas y otros seres liminales como centauros o silenos<sup>1971</sup>, adquiere en Etruria plena valencia en el contexto funerario, aunque no creemos que deba verse bajo el prisma de una paradigma negativo

La idea de la batalla ligada al sacrificio y a la transformación debe prevalecer, como demuestra la vinculación del tema de la lucha de amazonas con el sacrificio de los prisioneros troyanos o con temas como la grifomaquia, entre otros. En una urna volterrana<sup>1972</sup> aparece una amazona luchando contra un grifo y al extremo derecho un demon funerario con el pie apoyado en una roca, el umbral definitivo, contempla la escena. La vinculación de la lucha, de la prueba contra los animales liminales, no debe leerse desde mi punto de vista desde un punto de vista literal, como que monstruosas criaturas infectaban las puertas del erebo, sino desde el punto de vista metafórico como la vinculación entre el significado de la escena y la transgresión de ese umbral. La identificación de la difunta con la amazona<sup>1973</sup> que como rito de paso lucha contra el grifo tampoco puede genericamente aceptarse. Es por lo tanto preferible una visión ritual genérica en la que la escena representa un ritual de tránsito e integración similar al que en otras representaciones representan las escenas realistas de viaje y *dexiosis* que se desarrollan en un espacio liminal similar. La posible interpretación de las escenas sobre los lados laterales de la urna como de despedida e integración de la difunta, parecen incidir aún más en esta dirección. A

---

<sup>1970</sup> Van der Meer, 2004: 35

<sup>1971</sup> Giuman, 2006: 244.

<sup>1972</sup> Cat U77

<sup>1973</sup> Van der Meer, 2004: 39



los pies de la amazona un gorro frigio o birreto, emblema entre otros de los dioscuros, y que encontramos también en las escenas de tránsito realista vinculadas con el encuentro bajo las patas del caballo aluden evidentemente a una alteridad en clave heroica.

Las representaciones de grifomaquia no hacen más que reafirmar esta interpretación. Por ejemplo en dos stamnos etruscos del s. IV a.C.: sobre una cara esta Charun con una difunta y sobre la otra un grifo, mientras en la otra es sustituido por una cratera y una pantera<sup>1974</sup>, que refuerza el valor iniciático, quizás dionisiaco del ritual de tránsito. En las urnas cinerarias o sarcófagos<sup>1975</sup>, numerosos elementos de las grifomaquias, como la desnudez en clave heroica de muchos de los combatientes<sup>1976</sup>, los *peltae* e incluso las múltiples ubres de algunos grifos hembra<sup>1977</sup>, en clara alusión al amamantamiento, con su obvia relación al tránsito y la integración<sup>1978</sup>, que es también visible en las escenas de amamantamiento de Heracles por parte de Uni sobre algunos espejos etruscos, que sancionan su cambio de status.

Una vinculación con aspectos liminales, como el umbral o el altar y los demonios es recurrente en muchas otras escenas de batalla o luchas.

El encuentro fratricida entre **Eteocles y Polinices**<sup>1979</sup> al que seguramente ha de unirse un simbolismo en clave de *fatum* individual<sup>1980</sup>, entra primariamente también en esta representación de combate sangriento, para el cual es posible encontrar un significado ligado a la esfera funeraria<sup>1981</sup> a través nuevamente de

---

<sup>1974</sup> Cat C35

<sup>1975</sup> Cat S5

<sup>1976</sup> Köre, 1916: XXXIX, 2.

<sup>1977</sup> Un tipo de grifo que nace alrededor del 500 a.C. y será el más habitual en los sarcófagos y urnas en Etruria (Deplace, 1980: 223), donde el grifo-león o el grifo con cabeza de rapaz adquieren popularidad a partir de mediados del s. IV a.C.. Igualmente la asociación del grifo con Eros que aparece en época helenística y que se convertirá en un tema recurrente en época romana. Por otra parte el tema del grifo y de la serpiente podría estar en relación al dionisismo (Deplace, 1980: 375), al igual que la idea de la leche (Cerchiai, 2007: 73

<sup>1978</sup> Jannot, 2001; al igual que la lucha, representada metonímicamente también por el escudo, es entendible en clave de tránsito heroico (Sclafani, 2010a: 85).

<sup>1979</sup> Cat S50.

<sup>1980</sup> Krauskopf, 1974.

<sup>1981</sup> Más difícil resulta la creencia de De Angelis desde un punto de vista social al afirmar que representa el peligro percibido por el grupo familiar de disgregarse a la muerte de uno de sus miembros y que es una forma de superar esa crisis, y hacia de paradigma negativo a evitar (1999).

elementos significantes a nivel ritual como el altar y el demon que son integrados en las escenas<sup>1982</sup>, pero también de otros como ánforas, gorros frigios, piedras y demonios que recorren todas las escenas mitológicas, al igual que lo hacen en las realistas aludiendo a la funcionalidad del rito y explicando de manera simbólica la utilidad o la lectura que ha de hacerse del mito.

Junto al anterior, **la lucha del héroe con arado**<sup>1983</sup> es uno de los temas más frecuentes sobre las urnas de terracota de Chiusi, popularizado a partir del s. III a.C., aunque existen unas pocas urnas de alabastro anteriores con idéntica temática. La sucesión de teorías interpretativas de la escena en sentido mítico<sup>1984</sup> o la interpretación “histórica de la misma” como una alusión a las luchas sociales de época helenística<sup>1985</sup>, no son concluyentes. El carácter funerario del soporte, parece desaconsejar una reivindicación político-social de ese tipo y sugiere una interpretación mítica en todo caso alusiva al ritual escatológico. La presencia de Vanth y de un personaje con una piel de lobo cubriendo la cabeza de uno de los oponentes del héroe, han vinculado numerosas veces la escena con el mito de Olta<sup>1986</sup> y con una lucha infructuosa contra la muerte<sup>1987</sup>. El arma sin embargo, que como objeto inapropiado para la lucha remite a la idea de una lucha salvaje o fuera de la norma<sup>1988</sup>, y tiene también evidentes connotaciones rituales. Los objetos fuera de la norma, son además idóneos para vincularlos a un espacio extraño como el del mundo funerario, que no se rige por las mismas leyes que el humano<sup>1989</sup>. De idéntica manera alusiva en el plano simbólico, se explicarían también representaciones, que lejos de ser banales, reconducen de manera metonímica al mismo simbolismo ligado a la transición heroica y el ritual sacrificial expresado a través de la batalla, pero por

---

<sup>1982</sup> Cat U111

<sup>1983</sup> Körte, 1916: 5-16; Para un análisis de las representaciones y las diferentes interpretaciones cf. Domenici, 1999; Ibidem, 2009: 251-259 que lo acerca a una leyenda en relación a los límites.

<sup>1984</sup> Parece dudosa (Hugot, 2009: 176) la atribución hecha por Winckelmann entre esta figuración y Echetlos, el héroe de la batalla de Maratón, alegoría del ciudadano en armas contra los bárbaros, ya rechazada por Körte y no concluyente la que lo identificaría con Codros (Massa-Pairault, 1972: 230-232) o la de Cadmos por Inghirami.

<sup>1985</sup> Cristofani, 1976; Atti siena Domenici, 1999

<sup>1986</sup> Para un análisis exhaustivo de las representaciones conocidas y de la literatura anterior sobre el tema así como de las posibles interpretaciones cf.. Domenici, 2009: 175-196

<sup>1987</sup> Cherici, 1994; Hugot, 2009: 177

<sup>1988</sup> Domenici, 2009: 254-255; Scalfani, 2010: XXXX

<sup>1989</sup> Scalfani, 2010.

medio de representación de objetos o animales aislados<sup>1990</sup>. Me refiero a las representaciones heráldicas o aisladas de peltae<sup>1991</sup> o grifos<sup>1992</sup> entre otros, referencia a las amazonomaquias o a las grifomaquias de manera sinóptica<sup>1993</sup>.

Especial interés podrían revestir también en la misma línea las representaciones de pigmeos luchando contra gruyas que encontramos en la cerámica o en la pintura mural<sup>1994</sup>, que presentan una iconografía difícilmente distinguible de la de los putti y que algunos autores han querido ver como referencia a las creencias dionisiacas, pero sobre todo como referencia a los ritos de paso e integración de personas no adultas<sup>1995</sup>.

Por último, las escenas de batallas “*reales*”, aun a pesar de lo erróneo del término, puesto que toda representación en este contexto, fijada en el tiempo, adquiere carácter mítico, a la par que todo lo mítico es concebido como real<sup>1996</sup>, deben ser leídas también primariamente en un nivel exegético ritual y escatológico y no histórico o social. Es el caso de las galatomaquias<sup>1997</sup>, frecuentes sobre los sarcófagos y en las urnas de Perugia y Chiusi<sup>1998</sup> a partir del s. III a.C. Evidentemente la selección del tema, su uso en esta época determinada viene influenciado por acontecimientos históricos, y sociales, pero no el significado que en este contexto se le da, y como demuestra que hasta el s. IV a.C. su aparición en el arte etrusco no sea consistente<sup>1999</sup>

---

<sup>1990</sup> El mar y los animales marinos, tal y como señala Pizzirani son paradigmáticos en este sentido pues del mismo modo que los segundos no necesitan de la superficie acuática para comunicar con fuerza la propia valencia semántica; las ondas marinas no necesitan de otras connotaciones para ser símbolo de la muerte y del paso (Pizzirani, 2014: 71).

<sup>1991</sup> Cat C76

<sup>1992</sup> Cat U81. En esta urna el ánfora y los grifos son sin duda referencia sinóptica a una ideología funeraria ligada a la esfera del ritual.

<sup>1993</sup> El carácter sinóptico del arte etrusco, hace que muchas representaciones deban ser entendidas como símbolo abreviado del ritual funerario. Es el caso de las cerámicas con sátiros, aves y mujeres, en las que podría inferirse un ritual de paso en el que el sátiro actúe como ser liminal y avec como la sea considerado prez del sacrificio u otros como el cisne, reflejo de inmortalidad (Roth, 2003: 93-99).

<sup>1994</sup> Cat P2; C46

<sup>1995</sup> Sobre el tema cf. Cristoffani, 1997: 183.

<sup>1996</sup> Torelli, 2002: 152

<sup>1997</sup> Para un análisis de las representaciones sobre las urnas etruscas cf. Holliday, 1994; también en Colonna, 2002

<sup>1998</sup> Sclafani, 2010a: 14

<sup>1999</sup> Holliday, 1994: 27, quien sin embargo dice que podría haber algo de autobiografía en las urnas y haber sido escogidas para aquellos que lucharon contra los celtas; y por otro lado que el caballero debe tener

De manera paralela, las connotaciones rituales e ideológicas de las **representaciones de caza**, ahondan en resaltar la virtud del cazador o su fuerza física, convirtiéndose en rol probatorio del cambio de status, ya desde el ejemplo de la tumba dei Demoni Azzurri desarrollándose dentro de un paisaje que evoca el espacio liminal del más allá<sup>2000</sup>, y se convierte en rito de paso, que posibilita el acceso a la ultratumba y la transformación. La sangre del animal es además garante de la transformación de status del difunto. La representación revaloriza la idea de la metis de una estrategia fundada sobre la cooperación más que la aristeia de una empresa individual. Similar interpretación puede hacerse de algunas escenas de batalla<sup>2001</sup>. La valencia funeraria de estos sacrificios, es además reforzada por la aparición de demonios funerarios<sup>2002</sup> flanqueándolas.

La exaltación o la pompa aristocrática no son razones exentas en la selección de estas imágenes<sup>2003</sup> y desde luego no han de interpretarse en el sentido de símbolo de muerte entendida como violenta e imprevista<sup>2004</sup>. Por otra parte la vinculación de la caza con los ritos de paso, no solo de la muerte, puede inferirse también de un modelo de Casa en piedra del Museo Nacional de Chiusi, donde aparece relacionado con una escena de matrimonio<sup>2005</sup>.

Pueden encontrarse ya en época villanoviana, pero aumentan considerablemente en número a partir del arcaismo, cuando las escenas de caza real son más numerosas que en Grecia donde prevalecen las representaciones de carácter mitológico<sup>2006</sup>. En época helenística el tipo de representación es de carácter mitológico, o realista. En este sentido, las escenas de caza del jabalí<sup>2007</sup> reales son muy similares a las de la caza del jabalí Calidonio<sup>2008</sup>, aunque están ausentes las

---

alusiones políticas y religiosas y estar relacionado con iconografías de Asia Menor emparentadas con la de Alejandro a caballo.

<sup>2000</sup> Cerchiai, 2010: 64-66.

<sup>2001</sup> Cat S80

<sup>2002</sup> Cat S27; S30; S34.

<sup>2003</sup> Krauskopf, 2006: 76

<sup>2004</sup> Camporeale, 1984: 161

<sup>2005</sup> Van der Meer, 2001b: 122.

<sup>2006</sup> Camporeale, 1991: 58; Para una visión general de la caza y de sus diferentes iconografías en Etruria cf. Camporeale, 1984

<sup>2007</sup> Cat S69; U51

<sup>2008</sup> El tamaño sobrenatural del animal, acerca la representación a lo extraordinario, a lo divino, al mito y sirve para cualificar al hombre, adquiriendo función de rito probatorio, de prueba o de paso. De un paso

representaciones de Atalanta y del cazador abatido, al igual que la vestimenta es diferente desnudos los mitológicos o con un manto al aire y los demás con chitón corto en las reales. El carácter heroico de la caza mitológica podría derivarse a las reales cuyo esquema iconográfico es una reelaboración consciente de aquel<sup>2009</sup>. En otras ocasiones la valencia simbólica de interpretación funeraria puede ser subrayada por la sustitución de cazadores por erotes en otra urna, así como por la mezcla de animales reales e imaginarios, lo que redundará en el rol heroico, probatorio y funerario de la escena.

En este sentido, sería necesario hacer un último apunte en relación a las luchas de animales y otros programas similares.

**Las luchas de animales**, que desde época orientalizante y bajo la influencia de prototipos griegos, especialmente la cerámica corintia, y del próximo oriente, se extienden al arte etrusco, han de interpretarse bajo la idea de los sacrificios cruentos que se desarrollaban durante el ritual funerario y la consiguiente transformación<sup>2010</sup>. Su vinculación con los espacios de paso y las referencias al umbral<sup>2011</sup> es frecuente en la iconografía funeraria etrusca<sup>2012</sup>, en clara alusión a los dos status diferenciados del difunto.. Un ejemplo lo constituye el largo friso con lucha de animales de la tumba François de Vulci, donde el derramamiento de sangre simbólicamente vinculado especialmente a las puertas<sup>2013</sup>. Al igual que en el

---

que no es otro que el del hombre al héroe que tan bien se ajusta a la iconografía funeraria. (Jannot, 1995: 223-224)

<sup>2009</sup> Camporeale, 1984: 177.

<sup>2010</sup> Roncalli, lo vincula a los dii animales (1987); Dobrowolski resalta la importancia de la sangre en el ritual etrusco, y como la mayoría de los animales son reales y constituyen un elemento de alimentación, siendo además víctima de sacrificio por excelencia (1998: 135-140); Warden, 2009: 203. El tema es frecuente en época arcaica y reaparece con fuerza a mediados del s. IV a.C. sobre los diferentes soportes, al igual que lo hace en las tumbas de la Italia meridional. La importancia

<sup>2011</sup> Roncalli, 1990. Quien ya vincula estos elementos con el trasfondo descrito por las palabras de Arnobio y la existencia de difuntos heroizados.

<sup>2012</sup> En la tumba de la Mercareccia la aparición en el friso superior de animales enfrentados, atacando figuras humanas y su vinculación a grifomaquias incide en esta teoría, como señala Jannot (1982: 130-131) que las vincula a imágenes sustitutorias de los juegos gladiatorios y también Dobrowolski, (1997, 136-137) quien tampoco duda de que pueda existir una exaltación de la gens y su continuidad en las representaciones

<sup>2013</sup> Este uso simbólico de lo animal y su vinculación a un espacio jerárquicamente configurado y entendido, puede ya retrotraerse hasta la tumba delle Leonesse, Tomba Cardarelli o Tomba del Maestro delle Olimpiadi (Warden, 2009: 211). E incluso con paralelos que pueden retrotraerse hasta la tumba delgi Auguri (Rathje, 2014: 60). El ejemplo de la tumba François, ya señalado por Roncalli (1990: 236, n. 5) podría estar en relación también con las representaciones arcaicas y clásicas de los tímpanos, en los que este espacio de paso está ocupado por una mensola, que hace las veces de altar y sobre el que se

imaginario griego, el duelo entre animales se convierte en alegoría de los actos de los hombres y cómo su inclusión reafirma el significado de las escenas míticas e históricas del gran friso de las paredes<sup>2014</sup>, donde no puede considerarse una razón puramente ornamental del friso dado que los más complejos están pintados sobre las puertas, incidiendo en el valor ritual de la sangre, en relación a determinados espacios<sup>2015</sup>, como indicativo de la transformación del difunto. Una lectura en clave de poder aristocrático, que ve en las figuraciones la representación de la fuerza del depredador sobre la víctima<sup>2016</sup> o una metáfora de los combates del más allá<sup>2017</sup>, no parece del todo pertinente, por todo lo hasta aquí afirmado.

Bajo este prisma ha de ser interpretada también, **la imagen de Acteón** como la que aparece sobre el sarcófago de las amazonas<sup>2018</sup> que entra dentro del mismo grupo de ataques animales, pero cuya víctima es humana y que aparece por primera vez en época orientalizante, por ejemplo en la tumba Bernardini de Palestrina<sup>2019</sup>. En el sarcófago de las amazonas, su situación en el frontón, lugar tradicionalmente destinado a lo sagrado, hace que la figura transformada de Acteón adquiera tintes heroicos, como prefiguración de la apoteosis<sup>2020</sup> por medio de la sangre, cuyo poder generativo al igual que en otros mitos tiene como consecuencia la generación de nuevas plantas<sup>2021</sup>. Es una escena diferente de las representadas en los mitos griegos, donde normalmente se ve a Artemis como instigadora. Jannot, señala como las representaciones de Acteón en Etruria, quitando algunos ejemplares son extrañamente imprecisas, que podrían ser tomadas en sentido únicamente morfológico y crearlas imágenes sustitutivas del juego de Phersu<sup>2022</sup>, que podría ser considerado un rito mimético realizado en los funerales.<sup>2023</sup> Es evidente, a pesar de que desconocemos todo, del denominado juego de Phersu, que una correlación entre persona atacada por perros y el así llamado mito de Acteón pudiese

---

sacrifican animales, garantizando por lo tanto también en esa época el paso. Un hecho que el autor además vincula al sacrificio de los Dii Animateles.

<sup>2014</sup> Aunque no en el sentido que señala Andreae de la muerte arrebatadora (2004: 12), sino del sacrificio.

<sup>2015</sup> Cristofani, 1967: 200; 204-205

<sup>2016</sup> Van der Meer, 2004: 59-60

<sup>2017</sup> Haumesser, 2007b: 522

<sup>2018</sup> Cat S22

<sup>2019</sup> Warden, 2009: 199

<sup>2020</sup> Warden, 2009: 203.

<sup>2021</sup> Buxton, 2009: 19-23.

<sup>2022</sup> Jannot, 1985: 50-51, un elemento a discutir que no puede ser del todo obviado.

<sup>2023</sup> Jannot: 1985: 56 El rito arcaico cayó en desuso pero no su representación.

establecerse, pero la interpretación directa es cuanto menos mucho más dudosa. Idéntica escena aparece en la tumba della Mercareccia, donde además si creemos en el dibujo de Micali, se representaría sobre la escena de dextrarum iunctio, con lo que se marca el cambio y la transformación. Es entorno al 480 a.C. cuando el mito en Grecia es recuperado y transferido al nivel heroico, a través de su vinculación y el sacrificio, y bajo esta forma a inicios del s. IV a.C. pasarán a Etruria meridional y Etruria<sup>2024</sup>. En la crátera de de cáliz de Vulci, Acteón aparece coronado y luchando contra el perro, lo que indica una lectura en clave de victoria heroica<sup>2025</sup>. Un hecho que ya Dobrowski había puesto en relación con los Dii Animales<sup>2026</sup>. Sin embargo, no existe razón para creer que esto acaba con la muerte dado que el cordel que lleva el hombre encapuchado lo califica como atleta, y por lo tanto podría tratarse simplemente de un agón funebre<sup>2027</sup>, relacionada además con la risa, como elemento profiláctico del ritual<sup>2028</sup>. Este concepto según Dumezil<sup>2029</sup> es únicamente etrusco, aunque Van der Meer<sup>2030</sup>, ha señalado que no existe constancia de estos sacrificios en contexto funerario durante los siglos IV-III a.C., sin embargo sí que existen en períodos anteriores como en el monumental altar de Cortona, y en época helenística en la propia Tumba dell'Orco II<sup>2031</sup>, al igual que como ancestros divinizados han de ser vistas las grandes esculturas de Murlo.

En una crátera de Vulci de la 2ª mitad del s. IV a.C. <sup>2032</sup> el mito de Acteón aparece contrapuesto en la otra cara al suicidio de Ajax<sup>2033</sup>, y alude a ese tema de la heroización que perméa el mito a principios del s. V a.C. en el Ática, bien a través de la escena de caza, bien del sacrificio y que de esa forma parece ser transmitido a Etruria en el s. IV a.C.<sup>2034</sup>.

---

<sup>2024</sup> Muggione, 1988.

<sup>2025</sup> Mugione, 1988: 122.

<sup>2026</sup> 1997:128-148.

<sup>2027</sup> Di Fazio, 2001: 450.

<sup>2028</sup> Jannot, 1993; recuperado por Di Fazio, 2001: 476-479.

<sup>2029</sup> 1970:668-669

<sup>2030</sup> 2004: 61

<sup>2031</sup> Warden, 2009: 206-207

<sup>2032</sup> Cat C6

<sup>2033</sup> Ya desde el siglo V a.C. Sasattelli señala que las escenas de Ajax suicida deben interpretarse como paso o cambio de status (2014: 105)

<sup>2034</sup> Camporeale, 2009: 237.

Por lo tanto, a pesar de que los mitos griegos, las batallas, las luchas fantásticas contra animales monstruosos, la caza y otros temas afines, puedan ser reconducibles a interpretaciones que los ligen a alusiones al sacrificio en honor de los muertos al ritual funerario o a la idea de la transformación y de la transcendencia del hombre a su propia mortalidad<sup>2035</sup>. De hecho tal y como señala Steurnagel<sup>2036</sup>, al señalar que una lectura bipartita sobre las condiciones históricas de las imágenes y sobre sus significados sería necesario. Así, como señalábamos anteriormente, los motivos y los esquemas recurrentes harían visible claramente el significado común a nivel escatológico, mientras que una contextualización histórica y social de cada imagen permitiría adoptar nuevos significados individuales.

Otro grupo de imágenes deben relacionarse con los rituales de **integración y transformación**.

Los ritos de agregación posibilitan la integración del difunto en el más allá y su metamorfosis definitiva. La metamorfosis como proceso, que puede adoptar significados dispares<sup>2037</sup>, puede también manifestarse de diferentes formas, como un cambio de apariencia que sin embargo mantiene inalterable la sustancia del transformado, o bien al contrario como un cambio de sustancia que sin embargo no altera la apariencia física.

En esta línea, deberían ser interpretadas de manera primaria algunas escenas que hacen referencia al cambio de status, bien por medio del reconocimiento que supone la integración en un nuevo grupo y la obtención de un nuevo status, bien por medio de la purificación, bien por las alusiones a las transformaciones que generan un conocimiento de la alteridad.

Finalmente otro grupo de imágenes deben relacionarse con los rituales de **integración y transformación**.

Los ritos de agregación posibilitan la integración del difunto en el más allá y su metamorfosis definitiva. La metamorfosis como proceso, que puede adoptar

---

<sup>2035</sup> Warden, 2009: 213

<sup>2036</sup> 1998

<sup>2037</sup> Buxton, 2009: 20



significados dispares<sup>2038</sup>, puede también manifestarse de diferentes formas, como un cambio de apariencia que sin embargo mantiene inalterable la sustancia del transformado, o bien al contrario como un cambio de sustancia que sin embargo no altera la apariencia física.

En esta línea, deberían ser interpretadas de manera primaria algunas escenas que hacen referencia al cambio de status, bien por medio del reconocimiento que supone la integración en un nuevo grupo y la obtención de un nuevo status, bien por medio de la purificación, bien por las alusiones a las transformaciones que generan un conocimiento de la alteridad. Estas alusiones al cambio de status, a la transformación del difunto, pueden también referirse a las valencias heroicas o en ocasiones dionisiacas de la nueva esencia del difunto. Unas alusiones que se realizan bien a través de la selección de determinadas historias míticas y narrativas, bien a través de diferentes elementos no narrativos cargados de simbolismo. Es así como referencias a la transformación, entendida como metamorfosis que provee de un nuevo status, asimilable al heroico pueden encontrarse en reconocimiento de Paris por sus hermanos<sup>2039</sup> o Telefo en el campo griego<sup>2040</sup>, que sanado inicia una nueva vida<sup>2041</sup>, pero también por ejemplo en los elementos vegetales<sup>2042</sup>. En ellas está también presente la idea de la reintegración y los rituales a ella asociados, en los que se revalorizan los lazos de unión del grupo, la continuidad de la comunidad y la reinstauración del orden perdido<sup>2043</sup>.

Entre las escenas mitológicas o narrativas cabe citar el reconocimiento de Paris, donde tras el peligro que desencadena su victoria en los juegos, su reconocimiento en el altar, en un contexto por lo tanto ritual, supone su reintegración en la familia de Priamo, la metamorfosis de su status personal, pero también cívico. La importancia de los juegos funerarios tras los cuales se produce esta integración, no hace más que redundar, no tanto en la idea de la importancia de

---

<sup>2038</sup> Buxton, 2009: 20

<sup>2039</sup> Cat U55

<sup>2040</sup> Más complicado sería interpretar estas imágenes en sentido mitológico estricto como perteneciente a un grupo de escenas de venganza abortadas justo antes de realizarse y entre las que se encontraría el reconocimiento de Paris o la muerte de Teano, tal y como hace Small (1976: 359).

<sup>2041</sup> Cat U28

<sup>2042</sup> CUE I, 66

<sup>2043</sup> Sourvinou-Inwood, 1981 : 26-27.

los juegos propiamente dichos<sup>2044</sup>, sino en su utilidad y su relación con el ritual de integración y posterior transformación. A ello concluyen también las afinidades formales, que el reconocimiento de Paris tiene con escenas del Eliseo sobre las urnas volterranas<sup>2045</sup>. Paradigmática resulta también en esta línea una urna cineraria en la que la aparición de tres momentos diferentes de la historia del héroe, podrían estar en relación con los ritos de separación, transición e integración de la muerte y con su paso de la mortalidad a la inmortalidad<sup>2046</sup>.

Asesinato, reconocimiento y purificación, que en diferente manera reintegran el orden divino roto o al menos contaminado con anterioridad, debieron tener una fácil lectura en ambiente funerario, como en la historia de Orestes, quien con el asesinato de su madre, la vuelta de su hermana y la purificación alcanza un nuevo status social y familiar.

Un buen ejemplo es una urna con la purificación de Orestes<sup>2047</sup>, que presenta la causa de la locura del héroe, el matricidio de Clitmenestra, asociado a la purificación que le libraré de sus erinias<sup>2048</sup> y permitirá a Orestes recuperar su cordura e integrarse nuevamente entre los hombres, y su aventura junto a Pílates en Tauride, donde a punto de ser sacrificado es reconocido por su hermana Ifigenia y liberado<sup>2049</sup>.

---

<sup>2044</sup> Hugot señala que los juegos funerarios son el tema central de estas obras (2009: 185).

<sup>2045</sup> Afinidades formales entre algunas representaciones del ritual arcaico y programas figurativos míticos o imágenes de la realidad escatológica de época helenística han sido puestas de manifiesto por Jannot, 1987: 290 o Steurnagel, 1998.

<sup>2046</sup> Nielsen, siguiendo a Hoffmann (1997: 121-126) considera que podría ser leído en clave dionisicada (2004: 699-704)

<sup>2047</sup> Cat U64

<sup>2048</sup> El tema de las Erinias llega al arte etrusco por mediación de la Italia meridional, representando modelos áticos, y algunos autores creen que están en la base de las formulaciones visivas de algunos demonios etruscos como Vanth y Nathun (Sarian, 1986: 33-34). Problemático resulta a mi entender intepretar no obstante a muchos de los seres monstruosos cuya iconografía se asemeja a la de las erinias griegas (Sarian en *LIMC* III, s.v. Erinys 825-843) con aquellas, salvo en los casos que claramente reproducen mitos griegos. Lo monstruoso no es en Etruria

<sup>2049</sup> Bonfante vincula estas urnas con la representación de Ifigenia en Taúride con la existencia de sacrificios humanos en Etruria (1984); idea a la que vuelve (2012b:78) señalando que las fuentes, la arqueología y la iconografía, ponen de manifiesto la existencia de tales sacrificios, no solo en época prehistórica, sino también histórica. La relación entre la temática de la purificación y el rito de paso, de un hombre excluido de la comunidad y luego reintegrado es obvio desde antiguo (cf. Burkert, 1985: 81-82).

Steur nagel<sup>2050</sup>, ha señalado las evidentes relaciones formales entre diferentes episodios que relacionan, entre otras, las escenas de sacrificio, muerte y amenaza en un santuario, señalando como su selección no puede desligarse de la evolución histórica etrusca entre siglo IV-I a.C, y aludiendo al uso de las representaciones por parte de la aristocracia que reivindica la conservación de su saber religioso, como forma de reafirmar su posición frente a las emancipaciones serviles o el avance de la romanización. Un uso que previene por medio de temas míticos y religiosos<sup>2051</sup>, la transgresión de una norma social establecida. Una lectura histórico-social que si bien influyo sin duda la adopción del mito griego, y de otro tipo de representaciones en Etruria, no debe obviar el contexto primario de las representaciones, y por lo tanto un primer nivel interpretativo en clave funeraria, que debe ponerse en relación con el ritual y la transformación. En otros contextos, como en los espejos, tal y como señala Carcopino, pudo tener una interpretación social de concordia<sup>2052</sup>

En este sentido la selección del mito de Telefo, especialmente numeroso desde finales del s. III a.C. y hasta el s. I a.C. sobre todo en las urnas de Volterra y Perugia<sup>2053</sup>, pudo haber estado influenciada, por su consideración como mítico antepasado de los etruscos, en calidad de padre de Tirreno y de Tarchon<sup>2054</sup>, y de acuerdo a la revalorización aristocrática antes señalada. Su relevancia en Etruria parece ser señalada por las fuentes antiguas<sup>2055</sup>, y aunque el mito es solo representado en Etruria desde principios del s. IV a.C.<sup>2056</sup>, varios vasos griegos son conocidos desde bastante antes con figuraciones de la historia del héroe. El hecho de que se privilegie en las representaciones el momento de la curación, pero sobre todo el momento de la amenaza a Orestes que la precede, debe sin duda estar

---

<sup>2050</sup> 1998

<sup>2051</sup> Como la oposición que ella encuentra entre algunas representaciones como símbolo de *religió* o de *sacrilegium*.

<sup>2052</sup> 2005: 25. Aunque es difícil de seguir un argumento así, sobre todo teniendo en cuenta que son deposiciones tumbales.

<sup>2053</sup> Está ausente en las urnas cinerarias de Chiusi.

<sup>2054</sup> Una misma idea defienden Briquel y Domenici que da un idéntico uso nacional a la figura del héroe del arado (2000b) a la que pone en relación con el mito de Telefo. Es curioso sin embargo que tal y como esta última autora señala las referencias iconográficas del mito de Telefo no puedan encontrarse en el teatro o en Pergamo, ciudad donde el héroe era objeto de culto, sino en la cerámica magnogreca, ateniense y falisca del s. IV .a.C.

<sup>2055</sup> Dion. Hal.. I, 28, 2; cf. Domenici, 2009: 159.

<sup>2056</sup> Domenici señala además que el mito se conoce desde antes, por unos vasos áticos de los s. VI-V a.C. encontrados en Etruria 2009b: 159

relacionado con un sentido mucho más preciso y que en este contexto debería ser de manera primaria, un significado funerario. Domenici, señala como el tema de la disgregación familiar o la amenaza de tal disgregación está presente en más de un tercio de las urnas, por lo que cree<sup>2057</sup> que este mito como otros sería referencia a la familia, a la necesidad de no romperla en el momento de la muerte, en un llamamiento de tipo afectivo, pero al mismo tiempo de carácter económico<sup>2058</sup>. Esta interpretación, es interesante, ya que describe el sentido primario de muchas de estas representaciones. Sin embargo, en este contexto, creemos es necesario revalorizar, no el peligro, que resulta eso sí interesante desde el punto de vista de descarga emocional e incluso física, que al igual que las relaciones sexuales o el esfuerzo físico de los juegos puede adquirir valor revitalizador; sino la idea de la regeneración, de la integración en la familia tras la amenaza que supone ese momento. Una regeneración, que deriva en todos los casos en un nuevo status personal y/o cívico del personaje principal, al igual que tras el viaje y la transformación un nuevo status es concedido al difunto. Esto permite además el vincular otras escenas, que con características formales similares, no señalan el peligro de la desintegración familiar, sino su unificación y la agregación de un nuevo miembro, como en el caso del reconocimiento de Paris.

Lo mismo puede decirse del mito de Filoctetes sobre numerosas urnas etruscas, cuya cura ya fue señalada por Sófocles, con la promesa de una gloria inmortal<sup>2059</sup>.

La heroización y el cambio de status, puede también representarse a través de representaciones de metamorfosis, que figuran el pasaje de un estado anterior a otro posterior, como en el caso de la metamorfosis de los compañeros de Ulises por parte de Circe<sup>2060</sup>, y solo en este contexto puede cobrar plena fuerza su inclusión entre otras escenas, como el sacrificio de Polixena o de los prisioneros troyanos en

---

<sup>2057</sup> Domenici, 2009b: 163, refiriendo la validez de las teorías de Goody, 1962.

<sup>2058</sup> 2009b: 163-164

<sup>2059</sup> Carpino, 1996: 81.

<sup>2060</sup> Cat S54 ; CUE II-2, 165; aunque no es desdeñable el uso de la figura de Circe, por su carácter de conocedora de los caminos de la muerte y de los sacrificios a realizar (Weber-Lehmann, 1996: 166), es mucho más probable el aspecto formal que aluda a la muerte como cambio de status y transformación (Sassatelli; Govi, 2009: 76)

el sarcófago de Torre San Severo<sup>2061</sup>. La transformación física, a la que va unida el florecimiento vegetal o floral, es una clara alternativa a la muerte en muchos mitos griegos, como el de Dafne o el de Jacinto, por lo que no es extraña esta vinculación en el mundo etrusco.

Pero también puede reconocerse en otras representación como por ejemplo en el nacimiento de Helena del huevo; un tema de claras valencias salvíficas en Magna Grecia y cuyo éxito en Etruria entre los siglos V-III a.C. ha sido relacionado con la difusión de creencias órfico-pitagóricas<sup>2062</sup>

Y también es visible de manera simbólica en las representaciones del tema de Odiseo y las sirenas<sup>2063</sup>, en las que el conocimiento adquirido por el héroe al confrontar el canto de aquellas, que es melodía de la muerte, se convierte en verdadera catabasis que anuncia el fin del viaje y es promesa de inmortalidad. Las sirenas en el mundo griego están asociadas al paso de la muerte en los monumentos funerarios al menos desde el siglo V a.C.<sup>2064</sup> y su conocimiento del futuro, del más allá, y de lo desconocido, las hacen aptas para transmitir el mensaje y la promesa de la ultratumba<sup>2065</sup> Elemento significativo es la música, que provoca el ánodos de la nueva esencia del difunto y que como los instrumentos musicales encontramos vinculados a otro tipo de escenas ultramundanas, como ilustra la lira que porta ocasionalmente en la mano Escila, o que junto a una siringa tocan dos jóvenes sobre un hipocampo<sup>2066</sup>.

Eso sin tener en cuenta otros elementos, que en la mentalidad etrusca aludirían seguramente de manera inmediata al paso, como que las sirenas se apoyen sobre

---

<sup>2061</sup> Cat S54

<sup>2062</sup> Es el caso de Govi, quien lo relaciona además con las representaciones de cisnes, como vehículos de inmortalidad (2011: 202-204), un significado que el ave tiene en la cerámica magnogreca (Isler-Kerényi, 2008: 244).

<sup>2063</sup> Cat U54 Sobre la creación del mito de las sirenas en Grecia, su evolución y vinculación con Perséfone y Demeter, así como con la idea de seres que ayudan en el paso cf. Pulci doria, 1987; también sobre las representaciones en las urnas etruscas: Candida, 1971; Cousin, 2012.

<sup>2064</sup> Se trata de un motivo poco representado en Grecia y en el sur de Italia aparece por primera vez en el tercer cuarto del siglo IV a.C. en una crátera de Python, Berlin Staatliche Museum V.I. 4532 (Touchefeu-Meynier, LIMC, s.v. *Odysseus*, 156). En Etruria es mas representado, en una serie de urnas generalmente de alabastro y con solo un ejemplo en toba de Volterra y otro en Perugia de travertino (Camporeale, LIMC, 1992, s.v. *Odysseus/Uthuze*)

<sup>2065</sup> Cousin, 2012 : 50-51.

<sup>2066</sup> Briquel, 2002.

grandes piedras, límite entre espacios<sup>2067</sup>, en muchas de las representaciones. El encuentro con estos seres en el *nostos* del héroe es etapa fundamental del recorrido heroico, y el conocimiento adquirido le dota de un destino parangonable al de la bella muerte<sup>2068</sup>. La selección operada para elegir las imágenes del ciclo de Ulises son igualmente reveladoras en el sentido significativo de las mismas: El tema de Ulises entre las sirenas, aparece representado 25 veces, todas salvo en un caso, de Perugia, sobre urnas de Volterra. Frente a ello el cegamiento de Polifemo es representado 4 veces, el episodio de Circe 6 veces y 11 la masacre de los pretendientes<sup>2069</sup>. Es clara la intencionalidad en la selección de escenas en función de significados que pueden ser adscritos al traspaso o al sacrificio, de los que emana una ritualidad conectada o dirigida a la consecución del nuevo status.

El eros, no está ausente tampoco de las representaciones de las sirenas<sup>2070</sup>, como tampoco lo está de otras.

Por último una serie de motivos en escenas de carácter no narrativo, también aluden simbólicamente, de manera aislada o en combinación a los ritos de agregación y a la transformación del status del difunto

En este sentido han de interpretarse los frisos de armas que hasta principios del s. III a.C. encontramos en la tumba delle Iscrizioni de Cerveteri<sup>2071</sup> y de manera mucho más aislada y limitada casi siempre a la esfera mititar en la tumba Giglioli, pero también en la tumba dei Rilievi de Cerveteri, dei Festoni en Tarquinia y Tassinaia de Chiusi<sup>2072</sup>, así como en sarcófagos, urnas, y otros soportes.

---

<sup>2067</sup> Sobre piedras están las sirenas en un stamnos de Vulci, British Museum E440, ARV289.1, donde son sin embargo en número de 2, como corresponde a las representaciones griegas más antiguas y con forma de pájaro y cabeza de mujer.

<sup>2068</sup> Bonaudo, 2008: 25 La figura de Odiseo y el recurso a los diferentes temas de la saga del héroe como paradigma del princeps etrusco está ya presente en la píxide della Pannia en el siglo VII a.C. y desde entonces es utilizado de manera recurrente y especialmente recuperado a partir del siglo IV a.C.

<sup>2069</sup> G. Camporeale en *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* (LIMC) s. v. *Odysseus / Uthuze* (1992).

<sup>2070</sup> La relación entre muerte y Eros está presente en Grecia desde época antigua, y puede extenderse esta idea también al mundo etrusco (Tasso, 2013: 64). Simbolismo sexual y erótico adquieren un carácter regenerador en la ultratumba (Bonfante, 1996: 166), lo que está sin duda unido a la desnudez de las figuras, tanto divinas como humanas.

<sup>2071</sup> Cat C62; Cristofani, 1965: 26.

<sup>2072</sup> Cat P22

Se trata de programas iconográficos especialmente difundidos en las tumbas de todo el mundo helenístico<sup>2073</sup> que recuerdan, en esta época, especialmente el ambiente apulo, por ejemplo en las corazas anatómicas<sup>2074</sup> y encuentra ecos en la pintura funeraria de Paestum y en las prácticas Macedonias<sup>2075</sup>, pero que con ejemplos en Etruria que pueden retrotraerse a tumbas del s. VI a.C.<sup>2076</sup> Estos elementos no pueden entenderse evidentemente como sustitutos del ajuar funerario, sino que se trata de elementos significantes y ha de verse en ellos una referencia al difunto y su supervivencia postmortem, relacionado con el ideal heroico guerrero por un lado y el ideal heroico cívico por otro, en consonancia seguramente con nuevas formas de ejercer el poder y la ascensión de nuevas familias<sup>2077</sup>. La atribución de armas a la persona del difunto es expresión de un concepto común en Grecia y vinculado a la heroización<sup>2078</sup>. Heroización evocada a través de la idea de la bella muerte guerrera, opuesta a la oprobiosa muerte que representa el cuerpo humillado del enemigo; y expresada por medio de la defensa del oikos y de la ciudad, pero también a través de su gobierno y de cumplimiento de los aspectos religiosos, que garantizan de la perpetuación de la gens y de su estirpe más allá de la muerte. Es en este contexto, donde encuentran sentido números elementos individuales de estas figuraciones, como los *episémata* de los escudos de la tumba Giglioli, que lejos de considerarse símbolos apotropaicos, podrían ser una referencia a los tipos monetales y a la gens, como reformulación de idéntico ideario<sup>2079</sup>. Un concepto de heroización guerrera que parece probable ya desde inicios de la Edad del Hierro<sup>2080</sup>.

El escudo es también entendido dentro de la tumba como una actuación de culto de parentatio, como hizo Appio Claudio en el templo de Bellona para recordar las glorias familiares. Y en este sentido, podrían quizás considerarse como nuevas formas de representación que expresan mediante la exaltación guerrera y civil de la gens, cuyos *elogia* no aparecían ya adecuadamente expresados en las antiguas

---

<sup>2073</sup> Moretti, 1974: 130

<sup>2074</sup> Colonna, 1995.

<sup>2075</sup> Rouveret, 2002: 353-354

<sup>2076</sup> Blanck ; Proietti, 1986 : 50-51.

<sup>2077</sup> Massa-Pairault, 1988b: 80-81

<sup>2078</sup> Blanck ; Proietti, 1986 : 52

<sup>2079</sup> Zuffa, 1969.

<sup>2080</sup> Menichetti, 2013 : 394.

formas de los ludi, del komos o de la música<sup>2081</sup>. Dentro de esta esfera se incluirían también otros elementos como los lituos o los trípodas que podrían hacer referencia a la esfera fúnebre<sup>2082</sup>, a través de la praxis ritual, y que aparecen también representados en la tumba dei Rilievi.

Ese significado puede deducirse de las representaciones de **pateras** en escenas no narrativas. Un doble significado relacionado con el banquete, pero también con el sacrificio, dos actos a los que está estrechamente vinculada la libación, como acto que sirve para delimitar el mundo sacro del profano<sup>2083</sup> han de vincularse a sus representaciones. En el banquete la patera, además de señalar el contexto heroico o divino<sup>2084</sup> y por lo tanto una tal naturaleza del bebedor<sup>2085</sup>, sirve a través de las libaciones para poner en relación la esfera divina y humana, y para estrechar por medio de la bebida los lazos de unión entre los miembros de un mismo grupo, aquí entendido como divino. En el sacrificio, es un motivo de transgresión e integración, similar al de la dexiosis<sup>2086</sup>, en tanto que como su prefacio<sup>2087</sup> constituye una forma de entrar en el espacio sagrado en el que aquel se desarrollará y constituye una marca de pertenencia a lo sacro del que lo realiza, o del que porta la patera<sup>2088</sup>. Metonímicamente representada sobre los sarcófagos o las urnas al igual que lo era en las manos de los participantes en el banquete, adquiere un valor semiótico que califica la transformación del difunto a través de su integración en el más allá, por medio de los ritos de paso asociados y que, al mismo tiempo prefigura el banquete eterno y la comunión con los dioses. En esta misma perspectiva habría que incluir las representaciones de erotes realizando libaciones<sup>2089</sup>. Ya en el arte griego la presencia de Eros haciendo libaciones remarca el valor transicional de la escena<sup>2090</sup>, y la conexión entre ambas esferas; mientras que en el sur de Italia ha sido sugestivamente estudiado por Cabrera<sup>2091</sup> el ideal regenerador de dios.

---

<sup>2081</sup> Fiorini, 2007 : 144-145.

<sup>2082</sup> Moretti, 1974: 124.

<sup>2083</sup> Lissarrague, 1995:139-141; Avramidou, 2006:570.

<sup>2084</sup> Tsingarida, 2009: 94

<sup>2085</sup> Lissarrague señala este aspecto al referirse al mundo griego (1995: 132, n. 22)

<sup>2086</sup> Laurens, 1985: 35-39

<sup>2087</sup> Numerosos ejemplos muestran este hecho en Etruria (Hugot, 2008: 341: nota 32).

<sup>2088</sup> Veyne (1990: 26-28), alejándose en ese sentido de Simon (1953).

<sup>2089</sup> Colonna, 2013

<sup>2090</sup> Lissarrague, 1995: 127.

<sup>2091</sup> 2005



El valor de la patera, más allá de una genérica alusión al banquete o al sacrificio, sino como representación metonímica del rito de agregación y de la transformación en clave divina del difunto, sea o no dentro del ámbito dionisiaco, parece reafirmada por los esquemas iconográficos en los que la patera aparece insertada:

En los sarcófagos aparece durante todos el siglo III a.C. entre *ghetoi* o grifos enfrentados, y en una única ocasión entre hipocampos<sup>2092</sup> criaturas que hacen alusión al rito de transito de la muerte o al último umbral que es necesario transgredir, tanto a través de alusiones metonímicas al rol probatorio en sentido heroico del viaje que ellos guían, como a la lucha entendida como sacrificio y rito. De esta manera tanto viaje, como transgresión y metamorfosis estarían simbólicamente representados.

Por otro lado no es de excluir, como hace Colonna<sup>2093</sup>, que esta identificación entre patera y transformación, pueda ser entendida en clave dionisiaca. Patera y Kantharos parecen intercambiables<sup>2094</sup> tanto en el mundo griego como en el etrusco, como también lo pueden ser otros vasos<sup>2095</sup>; Claras alusiones dionisiacas pueden encontrarse en las imágenes que figuran *ghetoi* o delfines<sup>2096</sup> flanqueando una cratera<sup>2097</sup>, cuya vinculación con la esfera del banquete y de Dioniso es evidente; como lo es la escena de un sarcófago de terracota de Tuscania, que presenta un *kantharos* entre dos delfines<sup>2098</sup>, datado a finales del s. III a.C. .

La importancia del momento final de agregación y transformación, se refleja también en otros elementos que aparecen en el centro de las mal llamadas representaciones heráldicas<sup>2099</sup>:

---

<sup>2092</sup> Cat S70; S71

<sup>2093</sup> 1991

<sup>2094</sup> Tsingarida, 2009:96

<sup>2095</sup> Scaflani, 2010a.

<sup>2096</sup> Los animales son seres extraordinarios que están frecuentemente en contacto con los dioses (Jannot, 1995: 227).

<sup>2097</sup> Cat S66

<sup>2098</sup> Gentili, 1994: nº 182

<sup>2099</sup> Van der Meer señala ya lo incorrecto del término utilizado por Herbig (1952) para este tipo de representaciones, aunque con explicaciones parciales centradas en la negación de su uso como blasones familiares (sic) (2004: 111)

Flores, plantas, roleos vegetales e incluso las rosetas son sin duda referencia a la exuberancia vegetal del interior del más allá<sup>2100</sup>, y están íntimamente relacionadas con la idea de transformación y *renacer* del difunto a su nuevo status. La decoración vegetal, los roleos, de los que surgen cabezas como también lo hacían en la cerámica apula<sup>2101</sup>, representan un mundo vivo e irreal, de claras valencias ctonias y que prefigura el más allá con la promesa de nueva vida<sup>2102</sup>. Las coronas forman parte de un repertorio corriente, junto a *las teniae* desde la época arcaica en Tarquinia (Tomba dei Toril), que en el caso de estas últimas se mantiene hasta época más tardía como en la tumba dei Festoni y la tumba Tassinaria.<sup>2103</sup>

Y ese mensaje de renacimiento, implícito en el florecer a una nueva vida, debe verse también en la tumba Ildebranda<sup>2104</sup>. Los capiteles con hojas y volutas estaban adornados con cabezas femeninas y barbudas alternadas, y parece que por cabezas de jóvenes imberbes también. Por encima de la columnata corría un friso en relieve, de grifos afrontados y ligados a motivos vegetales, sobre el cual otro friso de mayores dimensiones y decorado con formas vegetales en relieve. E idéntico significado de renacimiento ultramundano, influenciado por los vasos apulos<sup>2105</sup> ha de verse en la tumba del Tifone, en cuyo frontón una cabeza surge de elementos vegetales<sup>2106</sup>. La vinculación entre plantas y sangre<sup>2107</sup>, es conocida en la mitología griega, como demuestran los mitos de Jacinto, Narciso, Krokos o Adonis, cuyas muertes pueden relacionarse con los juegos, la caza y otras actividades que como vimos también encuentran su expresión en los rituales funerarios. Incluso la granada nace en diversos mitos de la sangre de Dioniso, u otras divinidades, entre las que Arnobio<sup>2108</sup>, cita a Agditis un ser hermafrodita.

---

<sup>2100</sup> No tanto de un concepto tan discutible como el de la Isla de los bienaventurados (Van der Meer, 2004: 116)

<sup>2101</sup> Isler-Kerényi, 2008: 239-240.

<sup>2102</sup> Cabrera, 2005.

<sup>2103</sup> Cat P20; P22

<sup>2104</sup> Maggiani, 1994 ; Franzoni\_2014.

<sup>2105</sup> Bianchi-Bandinelli, 1929: 66.

<sup>2106</sup> Perfectamente aplicable es la idea que señala Cabrera para los vasos apulos, en los que imágenes parecidas son representación del *ánodos*, del florecer a una nueva vida. Son una metáfora de metamorfosis y renacimiento. Un resurgir en el que Dioniso o Fufluns debió jugar un papel preminente (2013). Algo que Colonna cree también encontrar en representaciones del pintor de Micali (2002: 165).

<sup>2107</sup> Buxton, 2009: 218-222

<sup>2108</sup> Adv. Nat. 5.6; Jannot, 2009

Los *Mischuwesen* o *gorgoneia* que en otros sarcófagos ocupan el mismo lugar, y que algunos autores<sup>2109</sup> hacen derivar de máscaras teatrales y por lo tanto alusivas a Fufluns parecen más bien alusión a idéntica transformación en la que el difunto transformado presenta naturalezas diversas: humana, vegetal o animal.<sup>2110</sup>.. Gorgo es sin duda la máscara de la muerte, pero no únicamente en sentido ominoso<sup>2111</sup>; sino que los *gorgoneia*, las cabezas masculinas, incluso las máscaras teatrales que surgen de la exuberante vegetación han de entenderse en ese sentido, que ya apuntaba de alguna manera Frothingham<sup>2112</sup>, al señalar las cualidades positivas de la Gorgona, como símbolo de vida en este contexto y no de lo horrible de la muerte. Más cuando en Etruria aparece generalmente en contexto funerario y se desarrolla sobre todo en época helenística, no apareciendo por ejemplo en las estelas felsinas. Las máscaras, bien de silenos, gorgonas o incluso las que hacen referencia a Acheloo, lejos del significado apotropaico que se extendió en la historiografía decimonónica, establecen una mirada ineluctable que actúa de mediador entre espacios, trascendiendo los límites humanos y adentrándose en los divinos, con claras valencias dionisiacas<sup>2113</sup>. Lo mismo sucede con las representaciones de cabezas con birrete frigio emergiendo de hojas de acanto, que son elemento apolíneo y dionisiaco. La transformación del difunto y el renacimiento de estas figuras parece claramente aludida<sup>2114</sup>, aunque más difícil sea señalar su vinculación con el difunto iniciado.<sup>2115</sup> En esta misma línea deben también entenderse, los elementos vegetales que surgen de las ondas marinas en diferentes tumbas, como la “Grotta Penta” de Blera<sup>2116</sup>.

Otra serie de elementos simbólicos, aunque generalmente ambiguos aluden al status heroico o diferenciado del muerto en referencia a símbolos dionisiacos o incluso órficos de valencia escatológica<sup>2117</sup>, y por lo tanto connotado como *myshtes*.

---

<sup>2109</sup> Van der Meer, 2004: 116

<sup>2110</sup> Sclafani, 2010a: 162.

<sup>2111</sup> Tal y como señala para el caso de los sarcófagos Van der Meer: 2014: 114

<sup>2112</sup> 1915:22

<sup>2113</sup> Isler-Kerényi, 2009 : 56-60. La autora analiza desde esta perspectiva de comunicadora de espacios las máscaras silénicas y los *gorgoneia* en los templos etruscos, que parecen darse desde aproximadamente el 500 a.C. La vinculación con máscaras de Acheloo parece además darse solo en el occidente y no en la Grecia propia.

<sup>2114</sup> Sclafani, 2010a: 92-93

<sup>2115</sup> Cabrera, 2005; 2013

<sup>2116</sup> Markussen, 1985; 1990.

<sup>2117</sup> Cerchiai, 2014.

Es el caso de las hojas de hiedra de la tumba del'Orco de Tarquinia o de manera menos segura otros elementos como los delfines<sup>2118</sup>, animal estrechamente vinculado al dios del vino, que también está presente en numerosas tumbas repetitivamente representados sobre ondas marinas como en la tumba dell'Orco I, en la tumba Bruschi de Tarquinia, o en la tumba della *Quadrige* Infernale de Sarteano aunque es indudable su carácter no ornamental, sino plenamente simbólico y ligado al mensaje funerario, que lo convierte en alusión al viaje, a la transgresión de espacios, al rito de paso que supone la muerte. Y este sentido ha de darse también a los jóvenes desnudos cabalgando ghetoi<sup>2119</sup> o a escenas que aparecen sobre las kelebai volterranas. Y a esa integración de manera clara podrían aludir una serie de urnas<sup>2120</sup> en la que una joven pareja, quizás Dioniso y Ariadna, que aparecen abrazados en el centro, rodeados por otros personajes tocando diferentes instrumentos musicales. En este sentido, como ya apuntaba Small<sup>2121</sup>, es extraño que figuras de mortales como Heracles y Ariadna que alcanzaron la heroización no sean en absoluto frecuentes en el arte funerario etrusco, quizás porque las alusiones sean realizadas a nivel simbólico

Finalmente Las referencias a la transformación de status son también marcadas en la tumba de manera indirecta a través de símbolos, como el tapiz<sup>2122</sup> pintado en el techo de la tumba 5512 o en la tumba del Cardinale, en concordancia con el nicho y que marca un espacio diferenciado y reverencial dentro del paisaje de la tumba, señalando el status seguramente heroico del difunto<sup>2123</sup>; pero especialmente a través de alusiones a la transformación del difunto mediante los rituales de agregación, expresados en base a la relación estructural establecida de

---

<sup>2118</sup> Gallon\_Sauvage, 2005: 436-437 Quien identifica el motivo de las ondas con el Océano y lo relacionan con una representación del cosmos dentro de la tumba en la que el océano marcaría el límite entre la vida y la muerte, entre ambos mundos. En los espejos etruscos desde época arcaica puede encontrarse esta misma división con las ondas del océano en la parte baja.

<sup>2119</sup> Cat S60

<sup>2120</sup> Volterra. Museo Guarnacci 621.

<sup>2121</sup> 1986: 91

<sup>2122</sup> Colonna, 1984: 16: Un ejemplar similar se encuentra en la tumba macedonia de Lyson y Kallikles, datada por el ajuar, en el 250 a.C.

<sup>2123</sup> El motivo es común durante el helenismo en las tumbas macedonias y alejandrinas y según Serra Ridgway crea una estructura funeraria similar a los heroa o naiskoi griegos, a nivel simbólico (2000: 304-306)

manera paradigmática a través de las representaciones míticas, pero también simbólicas, en las que no es difícil ver similitudes con la doctrina de los *dii animales*.

Imágenes narrativas y no narrativas, forman por lo tanto un conjunto por medio del cual se expresan y perpetúan los rituales de paso de la muerte.

## **Recapitulación**

El interés por el tránsito y la integración del difunto en el más allá parece haber sido prioritario para los etruscos, atendiendo a la iconografía y a las pocas referencias textuales sobre el ritual funerario de las que disponemos.

Este interés se expresa en época helenística por medio de la representación realista del viaje del difunto al más allá, pero también a través de alusiones simbólicas al ritual por medio de representaciones narrativas y no narrativas.

Tanto las representaciones realistas como las alusivas son concordantes en remarcar el status diferenciado y especial que el difunto logra una vez atravesado el último umbral del más allá. Una metamorfosis que puede leerse en clave heroica o dionisiaca, pero que en todo caso redefine la esencia del difunto

Este cambio, que surge en el siglo V a.C. y se afianza a lo largo del siglo IV a.C., pese a que no pueda excluirse cierta evolución en las creencias ultramundanas<sup>2124</sup>, se manifiesta esencialmente a nivel formal, y ha de ponerse en relación con la evolución de la propia sociedad etrusca. Se trata de una evolución que no se expresa tanto a nivel ideológico, donde la idea del viaje, la llegada y transformación sigue vigente durante todo el helenismo, sino a nivel social y que supone una evolución en las formas de viajar y llegar al más allá. En la segunda mitad del siglo IV a.C. se pone en valor la idea de la reunificación familiar en el más allá, como estructura que garantiza la estabilidad y continuidad del poder oligárquico, mientras que según avanza el proceso de romanización las escenas de viaje desplazan a las del interior del más allá y muestran como el acento se pone en los cortejos de magistrados o en el viaje a caballo del equites como formas de viajar al más allá.

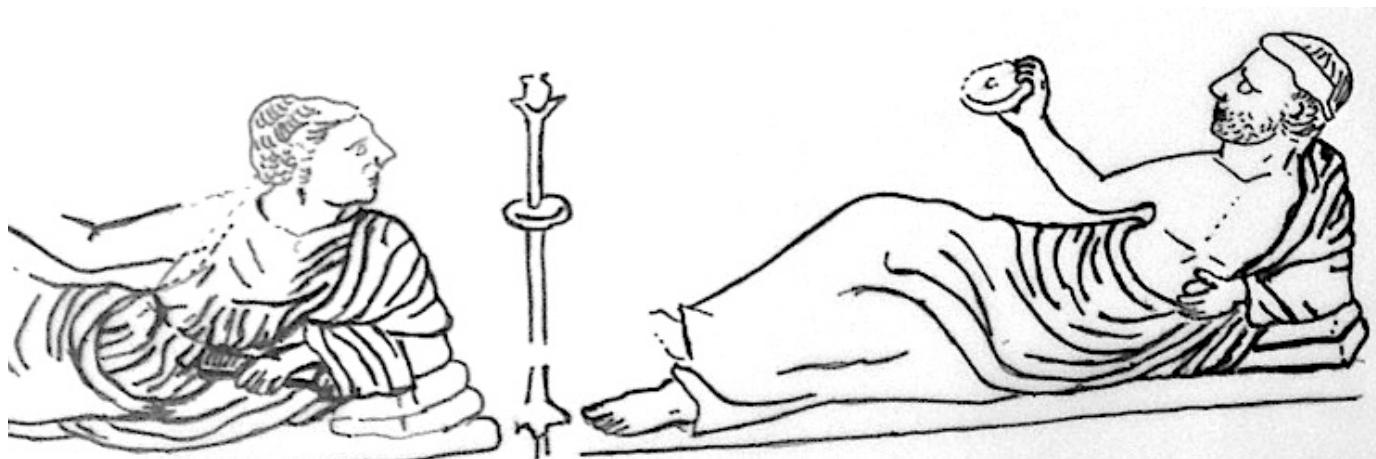
---

<sup>2124</sup> Steurnagel, 1998 : 141.

En las representaciones alusivas el cambio se produce por una simplificación de los motivos figurativos que tienden a abandonar el mito y a hacerse mucho más simbólicos, aunque los elementos esenciales perduran.



**CAPÍTULO IV:**  
**EL INTERIOR DEL MÁS ALLÁ**









## 1. GEOGRAFÍA FÍSICA Y DIVINA DEL INTERIOR DEL MÁS ALLÁ

Concluir el viaje y encontrarse con los familiares premuertos, supone para el difunto la pérdida de cualquier rasgo de mortalidad y la adquisición de un nuevo status que sanciona su acceso al interior del más allá. Es este un espacio real, máximo exponente de la alteridad, que se extiende más allá del último umbral y del que sin embargo, poco sabemos.

Ni las fuentes etruscas, ni otras fuentes clásicas ofrecen información alguna sobre el interior del más allá, sobre sus espacios, su ordenación o su paisaje. Sus representaciones iconográficas son poco numerosas en comparación con las del viaje al más allá y presentan un carácter sintético y mucho más codificado, del que es difícil inferir algún dato concreto. En el caso de los sarcófagos o las urnas, por ejemplo las imágenes reclinadas sobre las tapas, sobre todo si la caja se figura en forma de kliné, hacen referencia a la idea del banquete como expectativa ultramundana para el difunto, pero nada nos dicen sobre la configuración y articulación del espacio interior del más allá. Algo similar a lo que ocurre con las representaciones sobre las urnas cinerarias de Perugia, donde los elementos simbólicos aluden al simposio, por el contexto seguramente localizable en el más allá, pero en el que ningún otro referente visual ayuda a localizar la escena. Lo mismo ocurre con las pinturas de algunas tumbas, cuya decoración de guirnaldas y escudos, remite a una logia palaciega en la que transcurre el simposio y que podría ser interpretada como referencia al espacio del más allá donde tiene lugar el banquete: Pero, ¿Es prefiguración de la morada del difunto en el interior del más allá? O ¿Palacio de la divinidad infernal? No lo sabemos, dado que no existen figuraciones en Etruria similares a las que encontramos sobre los vasos apulos y suritálicos<sup>2125</sup>, donde diferentes espacios contruidos y naturales son perceptibles. La identificación de una escena en el interior ultramundano viene sugerida por lo tanto bien por el tema tratado, bien por la localización, bien por elementos ajenos a la representación como los frisos de ondas marinas, que sitúan la escena en un lugar perteneciente a la alteridad.

---

<sup>2125</sup> Pensa, 1977 ; Lohmann, 1979

Desconocemos en primer lugar, cuál era el nombre con el que los etruscos se referían al espacio del más allá, o si poseían diferentes nombres para referirse a distintos lugares en su interior.

En la célebre crátera con la escena de Admeto y Alceste<sup>2126</sup>, el término Achrum, préstamo lexical, en etrusco, del griego Acheron, indica el espacio ultramundano, quizás en el mismo sentido genérico que hasta Lucrecio (s. I a.C.) tenía el término Acheruns entre los romanos<sup>2127</sup>. Por un lado, su inclusión en una escena mitológica, a pesar de su adaptación al mundo infernal etrusco, plantea la duda de si el término fue utilizado de manera corriente o solo como una traducción culta en este tipo de escenas mitológicas; sin embargo el uso del término latino para denominar a los *Libri Acheruntici*, parece indicar en la primera dirección y en su adopción al menos a partir del s. IV a.C., sino antes como término genérico para referirse al más allá<sup>2128</sup>.

Otra forma de referirse al más allá, está relacionada con la que es comúnmente considerada la divinidad original del más allá etrusco, Calu<sup>2129</sup>. Numerosas inscripciones<sup>2130</sup> utilizan una expresión que ha sido normalmente traducida aproximadamente como “*el difunto descendio/bajo a Calu*”. Su similitud a nivel de contenido con expresiones griegas como la que aparece al comienzo de la Iliada “πολλὰς δ’ ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν ἡρώων”<sup>2131</sup>, en referencia a las almas de los héroes que la guerra de Troya envió al Hades, plantea una consideración interesante en relación a Calu. Una identificación entre espacio y divinidad similar a la que se produce en Grecia entre Hades y el espacio ultramundano, además de hacer mas comprensible la asimilación del dios con Aita en época tardo-clásica y helenística, podría indicar que Calu era además del nombre de la divinidad, el del espacio ultramundano.

---

<sup>2126</sup> Cat C8

<sup>2127</sup> Es entonces cuando comienza a definir el río infernal. El término además parece haber sido adoptado en latín del etrusco (Pasquali, 1927: 295-296). Boardman se muestra sin embargo cauto y señala que las personificaciones monstruosas del Aqueronte son conocidas al menos desde el siglo V a.C. en Grecia, por lo que la conocida inscripción podría hacer referencia al demon y no al ultramundo (LIMC, I. Sv. *Acheron*, 36-37)

<sup>2128</sup> Sobre este particular Van der Meer, 1995: 178.

<sup>2129</sup> Cf. *Infra*

<sup>2130</sup> TLE 99. TLE 172. TLE 173.

<sup>2131</sup> Hom., *Il.* I, 3-4.

Además del término con el que los etruscos se referían al interior del más allá, desconocemos casi todo sobre la geografía interior del más allá helenístico, su topografía, su sistema hidrológico y orográfico, o sus diferentes espacios, si los tuviera.

A pesar de lo que señalan muchos autores<sup>2132</sup> solo similitudes genéricas pueden ser establecidas entre las representaciones iconográficas etruscas del interior y las descripciones clásicas del más allá como las que encontramos en las *Ranas* de Aristófanes o en el Fedón platónico o en la propia iconografía griega. Las referencias formales entre todos ellos son similares, dado que divinidades, héroes y animales fantásticos del imaginario heleno, pueblan las representaciones etruscas de la ultratumba. Esta presencia es incluso mayor que en otros espacios de la muerte, como el del viaje, donde los demonios etruscos y otros elementos de creencias locales son mucho más visibles. pero un parangón directo y exacto, como el establecido en su día para la tumba dei Demoni Azzurri<sup>2133</sup> no es en ningún caso válido. La adopción de una parte del corpus figurativo griego, como las puertas, las serpientes o la idea del banquete, en un contexto que integra también elementos etruscos, no implica la transposición directa de las creencias ultramundanas helenas<sup>2134</sup> sobre la ultratumba. Muchos de estos elementos son adoptados a nivel figurativo porque visualmente se adaptan a las creencias etruscas, o porque sirven conceptual o simbólicamente para referirse a ellas<sup>2135</sup>.

---

<sup>2132</sup> A pesar de Cristofani (1995) o Bonamici (1998) que afirman que el interior del más allá puede ser reconstruido a través de esas fuentes; o en contra de lo que señala Harari "Elementi di questo paesaggio, che presentano riscontri iconografici alquanto precisi, sono una complicata idrografia incentrata in un grande lago (o piuttosto palude), da attraversare in barca o da aggirare per terra; una roccia segnaletica, che introduce a un luogo inameno e in apparenza pericoloso, infestato da serpi e da altri animali poco rassicuranti; e il Palazzo di Ade e Persefone, accanto al quale sono il boschetto e il prato fiorito degli Iniziati. Nel cuore della terra, infine, un enorme e oscuro chasma: una voragine riempita d'acqua e quasi dotata d'una sua mostruosa respirazione, sorgente e confluenza di tutti i fiumi, col Tartaro degli empi" (2011: 392) En el caso de la tumba dell'Orco II con la célebre representación del Hades griego, Weber-Lehmann (1995) afirma la absoluta dependencia de los programas figurativos del texto homérico, aunque Steiner asevera con razón que diferentes fuentes han sido utilizadas (2004:254). De hecho la propia organización de la escena no representa fielmente todos los aspectos del Hades griego.

<sup>2133</sup> Cataldi Dini, 1987

<sup>2134</sup> Ya Pfiffig señala como las representaciones del más allá de tipo griego están etrusquizadas (1975:323) pese a que de este término puedan derivarse connotaciones de aculturación no deseadas.

<sup>2135</sup> Una afirmación similar en este sentido, aunque mucho más radical en las conclusiones, la realiza Steiner al afirmar que las representaciones de banquetes en el interior del más allá etrusco, no representan las verdaderas creencias del más allá para ellos, sino simplemente una visión griega que alude a la idea de reunificación familiar propiamente etrusca (2004: 282)

La llamada escena de Nekya de la tumba dell'Orco II<sup>2136</sup> constituye un claro ejemplo de lo señalado. Aita y Pershipnei aparecen entronizados sobre la pared del fondo, precedidos por Gerión, en una escena que continúa en la pared izquierda con una representación de héroes de la epopeya en un espacio en el que brotan plantas filiformes entre cuyas hojas revolotean *animulae* negras, por lo que ha sido numerosas veces relacionado con el elíseo y con la tradición órfico pitagórica. En la pared derecha y la parte izquierda de la pared de ingreso aparecen Teseo y Piritoo, y otros castigados como Sísifo o Tántalo, mientras que en el extremo derecho de la pared de ingreso, una figura que se identifico Herácles portando a Cerbero<sup>2137</sup>, pero que mas probablemente represente el sacrificio de un carnero<sup>2138</sup>. En la pared que da inicio a la ampliación conocida como Orco III, se puede ver un kylikeion que posiblemente diese paso originalmente a una escena de banquete ultramundano.

El parecido, no idéntico<sup>2139</sup>, con el relato homérico no ha de obviar, que la representación tiene un carácter conceptual y no realista. En primer lugar, los espacios representados, como son el palacio de Hades, mostrado aquí en forma de cavidad rocosa, el lugar donde sufren castigo Sísifo o Tántalo, y las marismas donde los héroes de la epopeya gozan de la eternidad, constituyen en la mentalidad etrusca espacios diferenciados dentro de la geografía ultramundana<sup>2140</sup>, por lo que la representación entremezcla de manera sinóptica diferentes lugares del más allá, sin hacer referencia ordenada a una representación de su geografía interior. Segundo, en una concepción unitaria de la pintura mural de la tumba, que aun a pesar de las reformulaciones decorativas y, ampliaciones y readaptaciones arquitectónicas

---

<sup>2136</sup> Cat P3

<sup>2137</sup> Torelli, 1983b: 13

<sup>2138</sup> Roncalli, 1997: 44-47 Representaciones de carneros, se encuentran con anterioridad en Chiusi, por ejemplo, en los cipos de Marzabotto y de Felsina, sobre altares o en los ángulos de algunas lámparas. El carnero no es solo un defensor, sino que como animal procreador, cornudo, es una fuerza generadora, que aporta fuerza vital. En este contexto actúa pues como animal regenerador y revitalizador de la esencia vital perdida por el difunto. No es de extrañar que quizás los carneros, entre otros animales estuvieran destinados a este tipo de sacrificios revitalizadores. (Jannot 1984: 310-311) Sin embargo, no hemos de olvidar que la influencia griega y de los textos homéricos, puede estar aquí presente, como resultaría más que probable, pues Circe, ordena a Odiseo, sacrificar un carnero negro a Tiresias (Hom, *Od.*, X, 524-525): *... "ofrecer a Tiresias un carnero de negros vellones"*. Con todo el ambiente es el mismo (funerario) y las víctimas negras las destinadas a los dioses ctónios.

<sup>2139</sup> Como señala C. Weber-Lehmann, RM 102, 1995, 95f., a quien ya contradice Steiner, 2004: 254 quien habla de diferentes fuentes.

<sup>2140</sup> Brioso, 1995

sufridas, debió existir, tal y como ha demostrado Harari<sup>2141</sup>, compartamos o no su visión un tanto forzada sobre espacio de necromancia o comunicación con los muertos al que la tumba y su decoración aludirían. Como el autor señala Orco II y Orco III forman conjuntamente un programa figurativo unitario plena de alusiones a la epopeya homérica, en la que la figura de Ulises y sus hazañas podrían hacer de paradigma mítico para el rito de paso y posterior apoteosis heroica del difunto<sup>2142</sup>. La pared del fondo de la tumba Golini II, representa igualmente una serie de héroes de la epopeya<sup>2143</sup> como Ajax representados como antepasados de los poseedores del sepulcro y que dejan traslucir la utilización en Orvieto de la cultura homérica, especialmente durante el siglo IV a.C., como base para reforzar ideológicamente a las aristocracias tirrenas y que encontramos también en el sarcófago de Torre San Severo, o anteriormente en el banquete de la gens de la tumba Golini I en presencia de Aita y Perséfone.

De todas formas, de lo que de ello se infiere ,es que la representación del Hades homérico forma parte de la escenografía mítica del ciclo figurativo en la tumba del Orco II, y no de una representación real de la estructura interior del averno etrusco<sup>2144</sup>. Este espacio de bienaventuranza eterna en el que los muertos disfrutaban del más allá estaría representado en las paredes del Orco I, en el que se desarrolla el banquete ultramundano de la gens Spurinna<sup>2145</sup>. En consecuencia las representaciones del Hades homérico en las figuraciones etruscas han de ser consideradas desde nuestro punto de vista referencias simbólicas y no reales, a pesar de que elementos como Cerbero pasen en el siglo II-I a.C. y sobre las urnas a formar parte del imaginario común etrusco de estos espacios.

De esto no puede deducirse sin embargo un desconocimiento por parte de los etruscos, o una falta de concreción del interior del más allá. Una imagen paisajística y articulada de su interior debió existir en consonancia con la idea de

---

<sup>2141</sup> 2013

<sup>2142</sup> Steiner, ya defiende esta misma idea (2004: 255-257 ), señalando como las imágenes son un intento por insertar a la gens en un largo y glorioso contexto histórico, como sucede en Roma con las gens Iulia y Eneas, en un discurso de tipo social e histórico que ha sido numerosas veces tratado por Massa-Pairault (1985c; 1992) y sobre cuyos excesos interpretativos ya hemos hablado, desde una óptica como la nuestra que considera necesario valorizar un primer nivel escatológico de lectura de estos programas figurativos.

<sup>2143</sup> Massa Pairault se opone justamente a la interpretación de la escena como combates. (1983: 33-35)

<sup>2144</sup> Tal y como defiende entre otros Torelli, 1983b: 15

<sup>2145</sup> O Murinas en la propuesta de Colonna (1997b)

supervivencia personal del difunto que conserva su identidad personal y sus recuerdos<sup>2146</sup>. La mayoría de los elementos que en la iconografía helenística sirven para describir la realidad ultramundana deben ser entendidos sin embargo, como referencias simbólicas concordantes con las características del allende que vimos en capítulos anteriores<sup>2147</sup>. El interior del allende es un espacio conocido y estructurado, pero al igual que en Grecia “ l’espace des imaginiers est construit à la mesure de l’homme ”<sup>2148</sup>, y de su mensaje signifiante, por lo que las representaciones no aluden a un paisaje entendido en sentido real, sino simbólico<sup>2149</sup>. Es cierto que existen excepciones notables anteriores a la época helenística como la tumba *della Caccia e Pesca*, pero incluso aquí la exuberante vegetación y el paisaje marino debe entenderse primariamente desde una perspectiva simbólica. A esos símbolos que ayudan a configurar la idea del interior del más allá como una realidad construida, pero también natural, que es a la vez vegetal y exuberante, pero también yerma y rocosa, aludiremos ahora. Estos símbolos no dejan de ser así mismo secundarios, dado que la carga signifiante se centra de manera preponderante en otros elementos<sup>2150</sup>, como la idea del banquete, de la danza y la música, como veremos también a continuación.

Las representaciones del interior del más allá se centran sobre todo en el siglo IV a.C., con las primeras figuraciones efectivas del interior datadas en el s. V a.C.<sup>2151</sup>. De ellas, pueden extraerse algunas características del allende. Todas las

---

<sup>2146</sup> De igual manera una concepción paisajística y articulada de ese espacio en el mundo griego está ya presente en Homero y Hesiodo, donde encontramos llanuras, montañas, una casa, árboles frutales o una pradera de Asfódelos, descritos de manera concreta. Una visión que se irá, además, articulando y volviendo más clara durante la época arcaica y clásica. Y también en el mundo romano, las descripciones virgilianas muestran la existencia de un interior del allende perfectamente compartimentado. (Brioso, 1995). El mantenimiento de la memoria personal es más controvertido, puesto que si bien en la Odisea (IV, 91-94) el olvido es metáfora de la muerte (Izquierdo, 2003: 237), existen también otros muertos que conservan el recuerdo de sus actividades en vida.

<sup>2147</sup> cf. Capítulo 1.

<sup>2148</sup> Bérard ; Durand, 1984 : 26.

<sup>2149</sup> Como el que aparece representado en las cráteras apulas con naiskos (Cabrera, 2013)

<sup>2150</sup> Una idea que sigue Schnapp al señalar que el paisaje no tiene en la imagen una carga signifiante que aportar, más que el de la mera localización (1994: 212-213)

<sup>2151</sup> Existen elementos como la isla a la que se dirige un hombre sobre un hipocampo del frontón de la tumba dei Tori que retrotraen estas representaciones al s. VI a.C., pero se trata de casos que no encontramos reproducidos en época helenística de manera directa.



representaciones, muestran además un marco de creencias general común entre los distintos núcleos urbanos<sup>2152</sup>.

El interior del más allá se figura como el mundo de los vivos como un espacio natural y construido, a semejanza seguramente de las ciudades etruscas y su territorio.

En primer lugar, las representaciones de puertas y de murallas sobre sarcófagos<sup>2153</sup>, urnas o pintura<sup>2154</sup> indican la existencia de una idea del más allá asimilable a un espacio delimitado y marcado por elementos que señalan su *pomerium*, al igual que sucede con las ciudades de los vivos. Esta idea, desvinculada de la representación metonímica de la puerta como límite que es frecuente ya desde época arcaica<sup>2155</sup> se hace explícita a partir de mediados del siglo III a.C., y hasta el siglo I a.C. quizás cuando se incide en las formas de autorepresentación oligárquica en el gobierno ciudadano y en los cargos públicos.

La idea de entorno construido, está también presente en otro tipo de representaciones, concordantes con el tipo de vida aristocrática ya desde el siglo IV a.C., que aluden a las aulas gentilicias en las que tienen lugar los banquetes, como la de la tumba Golini I, o la de una urna de Perugia<sup>2156</sup> en la que un edificio con columnas y frontón podría aludir a un edificio principesco traspuesto a la ultratumba.

Frente a la noción de un más allá “urbanizado”, el mundo natural es sin embargo privilegiado en muchas representaciones, sobre todo cerámicas. Un mundo natural que en consonancia con el eje vertical y subterráneo, y horizontal y transoceánico que marca la localización del más allá<sup>2157</sup> se figura mayoritariamente según una idea de lugar verde y florido, pero también como un lugar subterráneo y sombrío, sin que de esto último deba derivarse necesariamente una visión triste o peyorativa del más allá y sin que exista contradicción aparente entre ambas creencias.

---

<sup>2152</sup> Con diferencias estilísticas e influencias particulares dependiendo de las ciudades.

<sup>2153</sup> Cat S109

<sup>2154</sup> Cat P25

<sup>2155</sup> cf. Capítulo III

<sup>2156</sup> Maggiani, 2014: 67-68, fig. 59

<sup>2157</sup> Cf. Capítulo I

Esta idea de pradera verde como lugar idílico ultramundano es común a numerosas religiones del mediterráneo antiguo y alude a la idea del renacer, expresada también a través de los restos del ritual funerario que han llegado hasta nosotros<sup>2158</sup>. Está presente en los vasos suritálicos a partir del s. IV a.C.<sup>2159</sup> En Grecia, ya desde Homero, y pese a la insistencia del poeta por remarcar la imagen lóbrega del más allá, la existencia de una creencia en espacios donde los hombres sustraídos a la muerte pueden llevar una vida ultramundana feliz ya existe: los campos elíseos y las islas de los bienacenturados<sup>2160</sup>, que pueden considerarse semejantes desde el punto de vista conceptual como un *locus amoneus*, o a un mismo lugar de bondad absoluta<sup>2161</sup>, seguramente de origen mucho más antiguo. Ya Píndaro<sup>2162</sup> señala como el más allá es un lugar arbolado, florido y lleno de frutos, y en las Ranas de Aristófanes, el viaje subterráneo está íntimamente ligado a esta perspectiva ultramundana feliz. En el mismo Píndaro, a diferencia de la arbitrariedad de Homero o Hesiodo, son los difuntos los que acceden al más allá, después de un largo viaje y en el que parecen mantener su corporeidad para disfrutar de frutas y comidas; del mismo modo que se abre esa perspectiva bajo diferentes condiciones a todos los mortales.

La idea del vergel no puede sin embargo en época helenística referirse, más que de manera genérica, y según las representaciones, a un lugar específico. La vinculación que en el siglo VI a.C., encontramos por ejemplo en la tumba dei Tori entre naturaleza desbordante y una isla de los bienaventurados a la que se accede por un viaje marino, y que muchos autores<sup>2163</sup> han querido encontrar en diferentes monumentos, no es sostenible para época helenística. Nada hay en las representaciones que así lo señale.

---

<sup>2158</sup> Incluso elementos del ritual funerario podrían aludir a esta idea, como queda de manifiesto por ejemplos en Atenas, donde varias tumbas reposan sobre sarmientos. Al igual que las ramas, hojas como el mirto o el arrayán etc, estos elementos no han de ser visto de manera aislada, sino en conjunto. Desde esa perspectiva podrán aludir a la misma idea (Velasco, 2001: 85-91) La autora señala que estos elementos no pueden deducirse del resto de objetos del ajuar y que con ello se da al muerto en la otra vida el verdor y las flores, el renacer que se le espera.

<sup>2159</sup> Donde Eros ofrece este don de Dioniso a los iniciados. cf. Cabrera, 2005; 2013.

<sup>2160</sup> Velasco, analiza la idea del prado verde en la escatología homérica y no homérica, y los problemas en relación a la conceptualización griega de estos espacios dentro de la geografía mítica del más allá: (2001: 113-121).

<sup>2161</sup> Gelinne, 1988: 224-225

<sup>2162</sup> Olímpicas II, 123-127 habla de como se ha llegado al más allá por un triple viaje.

<sup>2163</sup> Rebuffat, 1973: 5-24; Massa-Pairault, 1992: 168-170

La naturaleza desbordante relacionada con el germinar tras la muerte, puede encontrar sin embargo una lectura acorde con las representaciones de banquete y de danza y referirse al dionisismo<sup>2164</sup>, sobre el que en seguida volveremos.

Finalmente junto a esta idea de parque florido y bienaventurado en el que disfrutan, beben y bailan los difuntos, otra imagen del paisaje ultramundano también está presente: El de un espacio yermo, rocoso y subterráneo, como en el que sobre la pared del fondo de la tumba del Orco II representa el antro de Aita y Perséfone. El elemento rocoso no sirve únicamente para representar el interior del más allá, sino que los espacios liminares y de tránsito son también representados por ese paraje yermo. No se trata de una visión negativa<sup>2165</sup> sino acorde con aquella que localizaba el más allá en un lugar bajo la tierra. No se trata tampoco de un lugar diferente, puesto que ambas realidades convergen en las representaciones.

El allende en Etruria no solo está organizado de manera espacial, sino también social como el mundo de los vivos. Divinidades, difuntos e incluso servidores habitan este espacio.

De los difuntos ya hablamos en los capítulos anteriores y a ellos retornaremos para hablar brevemente de la perspectiva que les aguarda en el interior del más allá, pero antes un pequeño excursus sobre las divinidades es necesario

Varias son las divinidades relacionadas con la esfera ctonia y funeraria en época helenística, aunque es escasa la información que de ellas disponemos.

---

<sup>2164</sup> Steiner, 2004: 87 quien también señala como es relevante que en el s. II a.C. en las urnas algunos árboles se identifican con la tumba y el espacio de la muerte, como en el caso de los cipreses y los romanos. Para Scalfani el ciprés es símbolo de inmortalidad (2010a: 95)

<sup>2165</sup> En relación a lo cual no existen o no conocemos espacios para castigados en el más allá etrusco, y ello es un obstáculo para la defensa de creencias órfico-pitagóricas que se extenderían por el allende. El papel de Orfeo en las representaciones funerarias etruscas, no es además en nada comparable al del resto de las manifestaciones magnogrecas y especialmente de la pintura italiota (cf. Schmidt, 1975). Las representaciones de Sísifo, como las de la tumba François (VV.AA., 2004: 22-23) han de ser entendidas sin duda como representaciones de carácter conceptual dentro de una evocación ultramundana griega reproducida en la tumba, y no como base para la existencia de una creencia en tal lugar de punición.

**Aita y Pershipnei** son las únicas figuras claramente reconocibles en relación a su papel de divinidades infernales y claramente individualizables en la iconografía helenística. En las tumbas del siglo IV a.C., como en la tumba del'Orco II, la tumba Campana o la tumba Golini, se figuran majestuosamente entronizados en una iconografía que seguramente derive de las representaciones apulas de la misma época<sup>2166</sup>; pero también recibiendo a los finados tras su viaje como en los célebres vasos del grupo de Vanth<sup>2167</sup>, en el que los elementos y el ambiente aluden al culto dionisiaco o más tardíamente representados en escenas mitológicas como el rapto de Perséfone. Las primeras representaciones de las divinidades, derivadas de modelos griegos, incluyen sin embargo atributos claramente etruscos como la piel de lobo que cubre la cabeza de Aita<sup>2168</sup> o las serpientes que ornan la cabellera pelirroja de Pershipnai, junto a elementos como la lanza o el cetro que aluden a su imperio sobre el mundo de los muertos. Otros autores como Simon<sup>2169</sup>, consideran esta lectura inexacta, ya que cree que la cabeza de lobo, con las fauces y los ojos abiertos, combinada con el perfil de Aita, convierten a éste en una especie de dios *capita jugata*. El animal no está según ella muerto, sino que se trata de un depredador bien vivo, interpretable (como indicaría la iconografía arcaica), como un demonio al servicio del dios infernal, presto a atacar a los impíos. Simon apoya su tesis en el hecho de que las representaciones de su esposa Persiphnai, esta aparece con la cabellera entrelazada de serpientes. Algo extraño también en la figuración griega de esta divinidad. En la tradición griega, las Erinias portan serpientes y la Gorgona tiene cabellera de serpientes. A pesar de no ser la tradición más difundida, algunos pasajes, dan a Perséfone, el control sobre estos personajes que actúan como castigadores<sup>2170</sup>. El hecho de que estos atributos se diluyan y no aparezcan por ejemplo en las representaciones del rapto de Perséfone sobre las urnas, podría indicar que las figuraciones de Aita y Persiphnei en el siglo IV a.C., simplemente hayan adoptado estos atributos para equipararlos a los animales

---

<sup>2166</sup> Schauenburg, 1989; 1994..

<sup>2167</sup> Cat. C54

<sup>2168</sup> Es el caso de Grenier, . que señala la tradición etrusca que hace del lobo devorador símbolo de la misma muerte; imagen por lo tanto muy diferente a la griega. (1948 :59)

<sup>2169</sup> Simon, 1997 : 450

<sup>2170</sup> Hom., *Od.*, XI, 634-635: "No me fuese Perséfone augusta a mandar desde el Hades/ la cabeza del monstruo que infunde pavor, la Gorgona."

normalmente vinculados con las divinidades íferas. Según Krauskopf<sup>2171</sup>, Aita no parece haber sido objeto de culto, sino una simple figura mitológica y culta del siglo IV a.C. , aunque su inclusión, o al menos la de Pershipnei en la Etrusca Disciplina ha sido defendida por otros autores como Montero<sup>2172</sup>, en base a la posible influencia etrusca del culto de Proserpina en los *ludi Saeculares* romanos en el s. III a.C.<sup>2173</sup>, la derivación etrusca del nombre de la diosa en Roma<sup>2174</sup> o las respuestas dadas para la expiación de *prodigia* en base a la Disciplina que transmiten las fuentes. No aparecen sin embargo en el hígado de Piacenza o en las reparticiones de la esfera celeste transmitida por Marciano Capella.

La vinculación de Aita a Calu, puesta en duda sin embargo por Steiner<sup>2175</sup> ha hecho ver en esta última la divinidad originaria que los etruscos creían regía el más allá. Calu mencionado en numerosas inscripciones<sup>2176</sup>, parece vinculado por aquellas a la imagen de un perro o de un lobo<sup>2177</sup> y también a otras a divinidades, con cuyos nombres aparece relacionado el suyo. Es el caso de Tinia Calusna o s(elvans) calustla<sup>2178</sup>, en las que seguramente actúa como epíteto y en alusión al carácter ífero de estas divinidades, pero poco mas podemos señalar de ella.

Más relevante en época helenística sobre todo durante el primer helenismo, parece la figura de *Fufluns*. La compleja realidad<sup>2179</sup> del **Dioniso etrusco**, y la pluralidad que su culto, a través de muchas esferas semánticas, adquiere en Etruria<sup>2180</sup>, alcanza también la esfera ctonia y salvífica de las creencias y el ritual

---

<sup>2171</sup> Simon, 2006: 57

<sup>2172</sup> 1984: 62

<sup>2173</sup> Gage, 1965 : 625

<sup>2174</sup> Devoto, 1977: 200.

<sup>2175</sup> 2004

<sup>2176</sup> TLE 270. 642. Cf. Roncalli, 1985: 59

<sup>2177</sup> Soren, 1998 : 620; Lacam, 2008: 57.

<sup>2178</sup> Roncalli, 1985: 66.

<sup>2179</sup> Probablemente diferente en las distintas regiones de Etruria más allá de la perspectiva diacrónica (Pizzirani, 2010:51)

<sup>2180</sup> Sobre diversos aspectos del dionisismo en Etruria; Cristofani; Martelli, 1978; Cristofani, s.v. *Fufluns*, en Cristofani, *LIMC* III 1, 1986, 531-540; Colonna, 1991; : Bonfante, 1993, 221-235; Pizzirani, 2010.

funerario<sup>2181</sup>. La identificación de Dionisos con Hades, que transmiten Heráclito<sup>2182</sup> o Píndaro en Grecia<sup>2183</sup>, puede ser válida también en Etruria, donde es visible una homología entre Veiove/Dis Pater y Ca(va)tha/Persefone<sup>2184</sup> que en el hígado de Piacenza es asimilable a Fufluns Pachies<sup>2185</sup>. Su asociación a Vei, divinidad etrusca presuntamente ctonia o infernal<sup>2186</sup> asociada a Demeter (en Gravisca y Caere), a Ceres (en Veyo y Campenatti)<sup>2187</sup> o a kore (en Orvieto) etrusca parece clara<sup>2188</sup> en Caere. Allí también una divinidad ífera identificada como Pater y parangonable a Dionisos es deducible, en asimilación a una pareja de divinidades agrarias, entre las cuales epigráficamente atestiguada está Demeter.

La iconografía parece respaldar las valencias funerarias de Fufluns en Etruria, figurado desde el último cuarto del siglo VI a.C. a imagen del Dioniso griego y a partir del siglo IV a.C. de manera prevalente como un dios joven e imberbe<sup>2189</sup>. Así el dios aparece vinculado a una escena de Perséfone retornando de los infiernos sobre una cista de Praeneste o vinculado a Ariadna sobre el frontón de un edículo funerario de Vulci. Las valencias funerarias del dionisismo, y los numerosos signos del dios que recorren la iconografía etrusca especialmente hasta mediados del siglo III a.C., pero también después parecen indicar como a continuación veremos<sup>2190</sup> una

<sup>2181</sup> Identificada con el Dioniso griego desde mediados del siglo VII a.C., el culto de *Fufluns Pachies* se extiende a partir del siglo V a.C., como atestiguan numerosas inscripciones de bacantes (CIE 5472, CIE 5720) o de sacerdotes (CIE 5430, 5720). El nombre etrusco *Fufluns* deriva seguramente de *puple* que significa brote (Cristofani, LIMC III, 1986, : 531-540 s.v. *Fufluns* y marca un origen de la divinidad ligado al mundo natural, pero que se ajusta perfectamente a la idea del renacer aplicado a la esfera funeraria. (para una derivación del nombre de Fufluns del umbro con un similar significado de florecer, germinar: Rix, 1998: 214-215.)

<sup>2182</sup> Heraclito, Diels-Kranz, fr. 15; fr. 123; Torelli, 1986: 174-185.

<sup>2183</sup> También en la Magna Grecia Dioniso extiende su señorío sobre la muerte, tal y como afirma en el caso de la cerámica apula Cabrera (2013)

<sup>2184</sup> Una asimilación esta defendida por Cristofani (1992) o más recientemente por De Grummond (2004), que quiere ver en Cavatha y Suris a las etruscas Demeter y Kore (2004: 359)

<sup>2185</sup> Colonna, 1997; 2007;

<sup>2186</sup> Torelli, 2009: 135

<sup>2187</sup> Maggiani, 2001 ; Bellelli, 2012 ; Colonna, 2002 : 402.

<sup>2188</sup> Bellelli, 2012: 458-462 quien considera que la diosa es la protectora del poder generador de la tierra y de los humanos y que esa es su principal esfera de actuación, y asimilable a la muerte en tanto que divinidad agraria que prevé un renacimiento

<sup>2189</sup> Cristofani, se muestra cauto a la hora de admitir las valencias funerarias de la divinidad, y considera que las representaciones de carácter funerario se deben a la condición particular de los difuntos, que deberían ser considerados como iniciados o *mystai* en vida. (s.v. Dionysos /Fufluns en LIMC III, 540.). Sin embargo la recurrente aparición de elementos como kantharos o thyrsos en soportes o escenas vinculados a la esfera funeraria parece evidenciar una asimilación de *Fufluns* con una divinidad salvífica de carácter funerario.

<sup>2190</sup> cf. Infra.

esperanza salvífica en la ultratumba profundamente marcada por el dios. Fufluns, al que Jehasse<sup>2191</sup> denomina señor de los muertos, quizá algo exageradamente, asegura para sus iniciados un feliz tránsito al más allá.

## 2. EDAMUS, BIBAMUS, GAUDEAMUS.

### **Post mortem nulla voluptas (?)**

La perspectiva de feliz supervivencia ultramundana expresada a través de la genérica idea de reunificación familiar se concreta en los pocos ejemplos que la iconografía proporciona del interior del más allá, en dos imágenes recurrentes del tipo de vida que aguarda a los difuntos, y que están estrechamente vinculadas a la forma de vida aristocrática por un lado, a través de la figuración del banquete eterno, y a la iniciación misteriosa por otro, a través de figuraciones de *mysthai* bailando, cantando y en compañía de otros seres del cortejo dionisiaco.

Es obvio, que las representaciones iconográficas representan una perspectiva elitista de la supervivencia ultramundana, ajustada a formas de representación propias de las clases elevadas que comisionaron tales monumentos. Se trata de imágenes, de las que un valor celebrativo de la gens y de su poder no está ausente, pero desde luego no fueron utilizadas únicamente y junto a las inscripciones, como medio para recordar sus logros políticos y militares<sup>2192</sup>. Se encuentran, por el contrario, insertas en una creencia real en la que el tipo de vida aristocrático se perpetúa en el más allá y, en la que los aristócratas gozan de la misma forma que en vida. Una imagen que, por otro lado, tampoco es extraña al mundo griego. Nada implica sin embargo que en época helenística esta expectativa ultramundana se extendiese a un núcleo extendido del cuerpo social, que se autorepresenta siguiendo los modos y formas aristocráticos desde el momento en que se alarga el número de personas que tiene acceso a una sepultura formal.

---

<sup>2191</sup> 1980 : 266. La cerámica caeretana ofrece numerosos ejemplos del rol de Dionisos como garante del feliz porvenir ultramundano y de su papel en el tránsito.

<sup>2192</sup> Algo que si defiende Steiner, 2004: 250-253.

El banquete, como ceremonia que, desde época orientalizante<sup>2193</sup>, refuerza los valores y el status social y familiar<sup>2194</sup> de la oligarquía, subrayando su separación del resto de la comunidad, reaparece con fuerza desde mediados del s. V a.C.<sup>2195</sup> en las representaciones funerarias y se afianza en la segunda mitad del siglo IV a.C. para desarrollarse durante todo el helenismo. Es clara desde este momento su localización ultramundana y su consideración como meta privilegiada en el más allá<sup>2196</sup>, por su vinculación con escenas o elementos de clara lectura escatológica, en clave seguramente heroica<sup>2197</sup> y dionisiaca<sup>2198</sup>. Las diferencias de estas imágenes respecto a las representaciones arcaicas de rituales reales, no indican sin embargo una discontinuidad temática o conceptual, y es más que probable una vinculación directa entre las representaciones del banquete y la realidad ultramundana ya en aquella época<sup>2199</sup>. No solo porque las referencias que relacionan el banquete con el simposio, el ámbito marino y otros rituales, establezcan un vínculo significativo claro entre el vino<sup>2200</sup>, el sumergirse y la muerte, como experiencias reveladoras de la alteridad, sino porque la propia localización de las escenas de banquetes en los

---

<sup>2193</sup> El banquete de época orientalizante como referencia a la épica homérica y su relación con el ritual y la ideología funeraria, ha sido estudiado por Rathje (1990). En última instancia para una visión general de la evolución del tema en la iconografía etrusca: cf. ThesCRA vol II, s.v. 4a. Banquet, Etr

<sup>2194</sup> Dentzer, 1986: 447

<sup>2195</sup> En época arcaica había sido el tema mas frecuentemente representado después de la danza (De Marinis, 1961: 39). Es a partir de la tumba *dei Demoni Azzurri* (Cat P1), cuando aparece claramente vinculada espacialmente a imágenes del viaje escatológico. Para un análisis genérico del banquete a partir del s. V a.C. cf. Steiner, 2004: 250-253

<sup>2196</sup> En el mundo griego el banquete entre aristoi era considerado el mayor signo de felicidad (Platon *Rep.*, 372b; Eur., *Med.*, 190-203).

<sup>2197</sup> Por medio del simposio se proclama durante época orientalizante la afinidad de los grupos gentilicios con los héroes homéricos. (Rathje, 1990)

<sup>2198</sup> A pesar de que algunos autores como Roncalli (1997b) señalan que no puede deducirse de las simples representaciones iconográficas ninguna referencia mistérica explícita; las hojas de hiedra y otros elementos que adornan las tumbas han de necesariamente aludir al ámbito dionisiaco en relación al consumo del vino y su metáfora del más allá. De hecho la vid, la hiedra y el olivo son representadas de manera muy precisa y con insistente frecuencia (Pampani, 1931:314), lo que en comparación a otras representaciones vegetales indicaría la voluntad de una referencia explícita al ritual o a la divinidad (Cf., ThesCRA VIII sv. *Ochoa; Montero Suppl. Animaux et plantes étr.*) Otros autores, señalan la existencia en época arcaica de un imaginario que alude a la felicidad ultramundana a través del banquete, y que deja traslucir la esperanza de eternidad a través de la ayuda mediadora de Dionisos (Colonna, 1991; Maggiani, 2000: 261), del que la vid es manifestación visiva de su poder recreador y fertilizante (Cerchiai, 2007b: 282).

<sup>2199</sup> A pesar de lo afirmado por De Marinis, que cree poco probable una vinculación directa entre las escenas de banquete de época arcaica y el más allá; aunque afirme por otra parte que el tono de las representaciones no varía en época arcaica, clásica y helenística (1961: 120-123).

<sup>2200</sup> El vínculo entre vino y agua, puede llevarnos también a Dioniso, representante del líquido en general, tal y como señala Trendall para el mundo apulo (1993: 314)



tímpanos de las tumbas u otros elementos significantes que encontramos también en época helenística así parecen indicarlo<sup>2201</sup>.

Escenas de banquete se encuentran tanto en la pintura mural, como en los sarcófagos y las urnas cinerarias, pero no de manera explícita sobre la cerámica figurada, quizás porque la propia forma vascular era considerada ya suficientemente significativa a ese respecto. Las imágenes explícitas del banquete desaparecen de la pintura mural a finales del siglo IV a.C. y también de las cajas de los sarcófagos. En las urnas de Volterra solo aparece en una fase tardía, a diferencia de las tapas de Volterra donde es común a partir del siglo III a.C.<sup>2202</sup>. En el primer caso la idea del banquete sigue presente en numerosas tumbas, bien a través de las referencias simbólicas de la decoración, bien por la inclusión de urnas y sarcófagos con figuras reclinadas sobre las tapas, que convierten la cámara mortuoria en una verdadera representación del banquete ultramundano. En la tumba dei Festoni<sup>2203</sup>, el espacio de la tumba no aparece cerrado al más allá<sup>2204</sup>, sino que esta se ha convertido en una verdadera sala de banquete configurada a través de los festones que desde época arcaica colgados en los muros hacen referencia al espacio donde este se desarrolla<sup>2205</sup> y de los escudos que hacen referencia a la heroización ultramundana. Además, en este caso las propias deposiciones colocan a los difuntos en este espacio que se articula, según el doble eje vertical y horizontal en el que se localiza el más allá<sup>2206</sup>. Los demonios en la puerta sitúan el banquete en un lugar subterráneo, mientras que los putti y los animales marinos en el techo, contribuyen a la idea de un banquete que se desarrolla bajo las ondas marinas, en una nueva referencia cruzada que asemeja la experiencia de la muerte a la ebriedad temporánea del vino y el sumergirse<sup>2207</sup>. En los sarcófagos y las urnas, la

---

<sup>2201</sup> Torelli, 1991; Esta misma idea defiende Cerchiai, para todas las tumbas desde época arcaica, en las que el mar como elemento de radical alteridad, es además elemento de proyección dionisiaca que lleva a la salvación (2006: 178) Para Hugot, el tímpano es utilizado con frecuencia en contexto etrusco para señalar el culto dionisiaco y exaltar a los personajes, lo que haría que estas representaciones adquiriesen especial relevancia (2008b: 67). El espacio del tímpano es en la mentalidad etrusca y romana un espacio sobrehumano y sacralizado (Torelli, 1997: 142) por lo que la inclusión de determinadas escenas en ellos adquiere especial relevancia en relación al contexto funerario.

<sup>2202</sup> Maggiani, 2011: 193

<sup>2203</sup> Cat P21

<sup>2204</sup> Tal y como afirma Gilotta, 2007.

<sup>2205</sup> De Marinis, 1961: 56-57.

<sup>2206</sup> Cf. Supra Capítulo I.3

<sup>2207</sup> Pizzirani, 2014: 75.

desaparición o enrarecimiento es explicable por la adopción de la figura reclinada sobre las tapas, que haría redundante la representación del banquete sobre las cajas<sup>2208</sup>. Ello explica también que en Perugia, donde la figura del difunto sobre las tapas es extremadamente rara, las representaciones del banquete en los tímpanos de las urnas o sobre las cajas, sean comunes desde el principio al fin de la producción. Y que en la primera mitad del siglo I a.C., la temática del banquete y de la kliné sobre las cajas parece renacer en las urnas volterranas<sup>2209</sup>, siguiendo los modelos que se encuentran en Perugia.

Desde mediados del siglo IV a.C., las representaciones de banquetes o simposia<sup>2210</sup> presentan modelos genéricos con particularidades reconducibles a distintas tradiciones iconográficas, pero en lo esencial, pese a las singularidades cronológicas y topográficas, existe una comunidad ideológica y conceptual entre todos ellos, en relación precisamente a su consideración de meta privilegiada en la ultratumba.

Dos modelos distintos presentan imágenes de un banquete que se realiza tumbado, bien sobre klinai, bien sobre *stibades* en el suelo; y aquel que figura a la mujer sentada y al hombre tumbado.

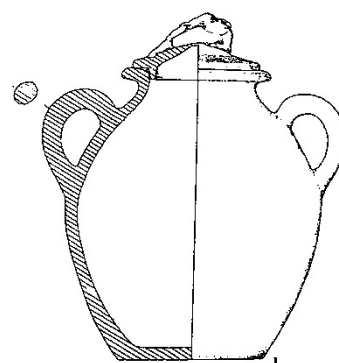


Fig. L

El banquete tumbado, de aparente origen oriental<sup>2211</sup>, y que indica la asunción de un sistema de valores y de comportamientos seleccionados para representar la *tryphe* y el rango del difunto, se vuelve prevalente a partir del siglo VI a.C., en contextos cíviles y sacros, aunque un ejemplo aislado sobre la tapa de un osuario de la tumba número 23 de la necrópolis de Tolle Chianchiano, muestra ya

<sup>2208</sup> Evidentemente la vinculación entre la figura reclinada sobre las cajas y los temas en ellas tratados evoluciona notablemente (Andreae, 1995).

<sup>2209</sup> Quizás por la llegada de artesanos peruginos a Volterra que se produce a finales del siglo II a.C. o principios del siglo I a.C. (Nielsen, 1989) y secundada debido a cuestiones técnicas de esta producción por Maggiani, 2011: 193, quien señala un ejemplo de una urna proveniente de la necrópolis di Ulimeto en Volterra.

<sup>2210</sup> Una diferencia sobre la que volveremos más adelante.

<sup>2211</sup> De Marinis, 1961: 113

una figura de simposiasta, quizás relacionado con el mundo del vino, dado el ajuar de la tumba, ya con anterioridad<sup>2212</sup>.

Dos tipos diferentes de banquete tumbado se figuran de manera contemporánea desde mediados del siglo IV a.C.

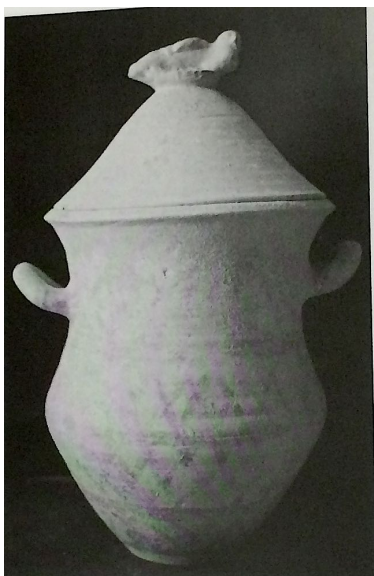


Fig. LI

A mediados del siglo IV a.C. en la tumba del Orco I de Tarquinia el banquete tiene lugar seguramente en **el suelo**<sup>2213</sup>, sobre *stibades* en un espacio natural rodeado por árboles. Un tipo de representaciones del simposio en tierra que no es extraña a la pintura funeraria de Tarquinia y que aparece ya en época arcaica<sup>2214</sup>, pero que va a ser minoritario en las representaciones de época helenística. Otro ejemplo también en Tarquinia muestra este tipo de simposio sobre la cara B de un sarcófago de nenfro<sup>2215</sup> en el que la difunta y el difunto

parecen jugar al kottabos en el más allá y de manera aislada y sintética, pero en una referencia de larga tradición aparece representado un personaje reclinado sobre la tapa de un vaso cinerario de Volterra<sup>2216</sup>. E igualmente reclinados en el suelo, y con una gran crátera de cáliz aparecen en el tímpano del sarcófago del sacerdote<sup>2217</sup>. Es también habitual en las representaciones de las urnas de Perugia en los siglos II- I a.C., donde reclinados en tierra aparecen sobre los tímpanos de las urnas los difuntos en banquete<sup>2218</sup>. En estos casos es probable que se trate de una representación metonímica debido a la falta de espacio en el tímpano, como parecen indicar la presencia aislada del difunto, sobre la que luego volveremos, y los otros elementos como mesas y servidores, de escala diferente, que en ella aparecen. En la cerámica argentata también existen ejemplos de banquetes, como sobre una crátera

<sup>2212</sup> Maggiani; Paolucci, 2005: 4-7. No tiene sentido, como convincentemente defienden los autores, que esta figura sea la representación del ánodos del difunto.

<sup>2213</sup> Cat P3. Podría tratarse igualmente de una representación en la que los *stibades* hiciesen alusión sintética a las *klinai*.

<sup>2214</sup> Thesca II, 4ª banquet. Etr., 256.

<sup>2215</sup> Cat S4

<sup>2216</sup> Mus Guarnacci inv 5 (Colonna; Paolucci, 2005: 15)

<sup>2217</sup> Cat S7

<sup>2218</sup> Cat U113; U114

de cerámica argentata del Metropolitan Museum, en el que hombres y mujeres disfrutaban del banquete eterno en un entorno florido descrito por medio de la representación de flores, racimos de uvas y erotes cazadores<sup>2219</sup>

El segundo tipo de representaciones del banquete reclinado, presenta a los participantes tumbados sobre klinai, según un modelo que se populariza a partir del siglo VI a.C. en Tarquinia, cuando las representaciones del banquete pasan del tímpano a la pared del fondo de las tumbas<sup>2220</sup>. A partir de comienzos del s. V a.C., la influencia ática en la concepción de la iconografía del banquete es visible en la ampliación de las representaciones de una a tres klinai<sup>2221</sup> y es así como aparece figurado en las tumbas Golini I y Golini II de Orvieto a mediados del siglo IV a.C., uniendo la esfera familiar a la expresión escatológica salvífica del simposio.

En las urnas de Perugia de los siglos II – I a.C., la idea del banquete queda reducida a una expresión mucho más simbólica, con la sola representación de una kliné rodeada por unos pocos servidores, y en casos excepcionales de dos, aunque su significado general permanece invariable, como demuestran las alusiones simbólicas a los vasos del banquete y a la música. La representación del difunto solo, se popularizó en el arte funerario ático en el siglo IV a.C., a través de las representaciones llamadas *Totenmahl*, un motivo que ya había empezado en Asia Menor en el s. VI a.C. y que se extenderá hasta época romana<sup>2222</sup>. Una representación simbólica del banquete semireclinado que es visible por otra parte en todas aquellas urnas y sarcófagos que representan al difunto sobre las tapas. Idea que además se ve reforzada por la representación de la kliné sobre las cajas. La agrupación de estos sarcófagos y cinerarios dentro del mismo espacio tumbal, debió simular, aún de

---

<sup>2219</sup> Aunque Massa Pairault ve en esta escena la representación de un antro dionisiaco (1992: 201), y Guzzio se plantea si se trata de un banquete humano o divino (2002: 122), similar al que aparece en la Cista Napoleón, pero que en cualquier caso se adaptaría bien como representación realista, bien como modelo, a un mensaje de tipo funerario.

<sup>2220</sup> Es difícil señalar si esto supone un cambio de la dimensión en la que se desarrolla el banquete, que ahora se ha vuelto terrena. El simposio se entiende sin duda en ambos tipos de figuraciones como punto de llegada y expresión de la identidad elitista, tanto en la dimensión terrena, como ultramundana. El difunto está inserto en un grupo, sea este el del komos o del de los iniciados, que Fiorini señala como dionisiaco, y por lo tanto en una comunidad de iniciados que es promesa y garantía de inmortalidad (2007: 140-141. Para la relación entre simposio, ideología funeraria y culto de Fufluns ligado a la esfera infernal cf. Isler-Kerényi, 2003.

<sup>2221</sup> De Marinis, 1961: 49

<sup>2222</sup> Stamatopoulou, 2010: 11; Maggiani, 2014b: 304.

manera genérica el banquete de los familiares en el más allá, prefigurando el feliz destino ultramundano de la gens.

El segundo modelo de banquete que encontramos de manera minoritaria en época helenística, figura al hombre reclinado y a la mujer sentada a los pies de la kliné, como aparecen, por ejemplo, en la tumba degli Scudi de Tarquinia<sup>2223</sup>, en la configuración de las urnas de la tumba dei Volumni de Perugia o en el convivio figurado a través de las imágenes sobre la caja de las urnas de la tumba “dei Volumni” de Perugia<sup>2224</sup>. La representación de la mujer sentada a los pies de la kliné, por influencia de las prácticas griegas<sup>2225</sup>, es común en las urnas de Chiusi ya en el siglo V a.C., donde en ocasiones es sustituida por una hierofanía divina femenina<sup>2226</sup>. El banquete sentado masculino, por otra parte, tiene en Etruria una larga tradición que se remonta a época orientalizante y ha de entenderse como una apropiación y aceptación del modo de vida homérico por parte de la oligarquía etrusca, como demuestran el cinerario de Montescudaio o las sillas de la tumba delle cinque sedie de Caere<sup>2227</sup>. La readopción de las imágenes de la mujer sentada en Tarquinia o en Perugia durante los siglos IV-III a.C. en el contexto tumbas de grandes familias aristocráticas cobra sentido en relación a las referencias establecidas en esta época con las creencias y prácticas tradicionales de la aristocracia y la revalorización de los lazos familiares y de los roles de sus diferentes miembros como garantes de la continuidad, incluso en el más allá de la gens<sup>2228</sup>. Así mismo la lectura en clave heroica de las representaciones podría inferirse, de las similitudes reconocibles entre este tipo de banquetes y aquellos que se dan en el siglo IV a.C. en algunos relieves áticos de la necrópolis del cerámico<sup>2229</sup>.

---

<sup>2223</sup> Cat P8

<sup>2224</sup> Brunn-Korte, III, CVII-13; Camporeale, 2012

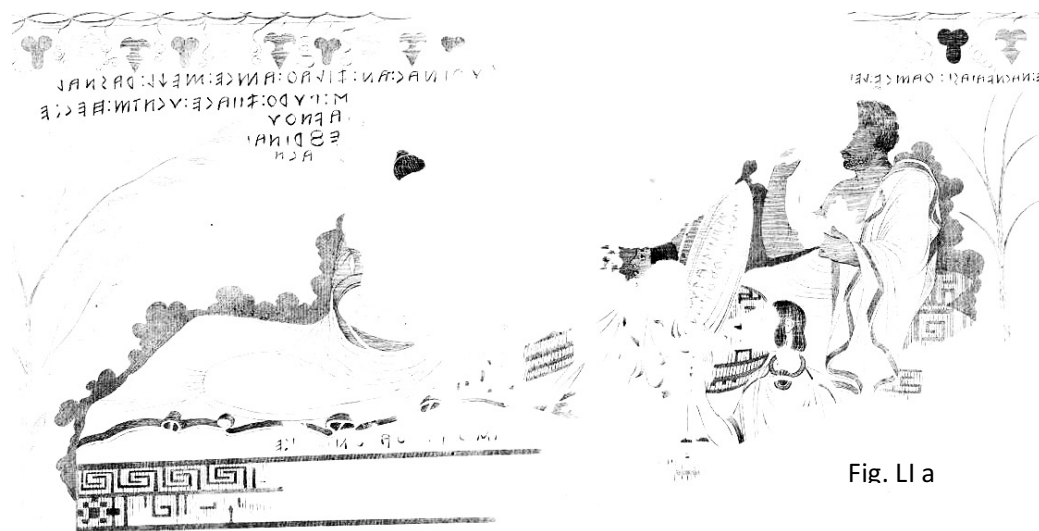
<sup>2225</sup> A las que los etruscos hacen un esfuerzo por adaptarse, según Nielsen (2009: 83)

<sup>2226</sup> Minetti, 2004: 433; aunque ya ocurre ocasionalmente en los osuarios situliformes del orientalizante chiusino (Maggiani, Paolucci, 2005: 17).

<sup>2227</sup> Rathje, 1990: 284.

<sup>2228</sup> Un particular visible también en la estructura de la tumba, donde la jerarquización del espacio tumbal destaca la posición del *pater familias* y su mujer, y las relaciones familiares (Haumesser, 2013: 294).

<sup>2229</sup> Cf. Dentzer, 1986: 352-355. El vínculo entre las representaciones del banquete y temas característicos de la actividad aristocrática como la caza, la guerra o los juegos atléticos, podría seguir manteniéndose además en algunos programas figurativos pero con una nueva lectura de valencias funerarias. Se perpetuaría así pero a nivel conceptual la valencia ritual (Roncalli, 1990: 238)



Las evidentes similitudes formales de muchas de las representaciones iconográficas etruscas y griegas, resultado de una temprana adopción conceptual de la práctica del banquete y del consumo del vino<sup>2230</sup>, se plasman también a nivel significativo, aunque con diferencias derivadas de la readaptación del ritual y del mensaje a las creencias y a la sociedad etrusca. De esta relación directa, pero también de las singularidades son prueba las valencias que el banquete adopta en Etruria<sup>2231</sup>.

Las representaciones del banquete etrusco en relación a la ultratumba, adquieren importancia, especialmente en el siglo IV a.C., como motivo en el que se plasma la virtud y permanencia de la gens<sup>2232</sup>, incluso en el más allá. Su figuración exalta primeramente la idea de reunificación familiar en el allende, lo que explica la reinterpretación de las escenas griegas de banquete, como práctica ciudadana exclusivamente masculina, por medio de la incorporación de las mujeres<sup>2233</sup>, cuyo papel en la sociedad y en los mecanismos sociales y económicos de transmisión del poder aristocrático en Etruria, era mucho más relevante que en Grecia. La tumba dei Demoni Azzurri en el siglo V a.C., presenta por primera vez, el banquete traspuesto

<sup>2230</sup> Lubtchansky 2013 :403.

<sup>2231</sup> Hasta que punto estas singularidades forman parte de una construcción ficticia que se basa en noticias como las de Teopompo sobre las costumbres bárbaras de los etruscos en cuanto al consumo del vino, o el rol de las mujeres en el banquete es difícil de señalar. Algunos autores han puesto en duda que algunas de las mujeres en las representaciones de banquetes en Grecia deban ser consideradas hetairas (Noël, 1999 ; Schmitt-Pantel, 2003 ) el contrario Isler-Kerényi señala que son imágenes realizadas en Grecia para una clientela etrusca (2003)

<sup>2232</sup> Massa-PAirault, 1983.

<sup>2233</sup> Lubtchansky, 2006

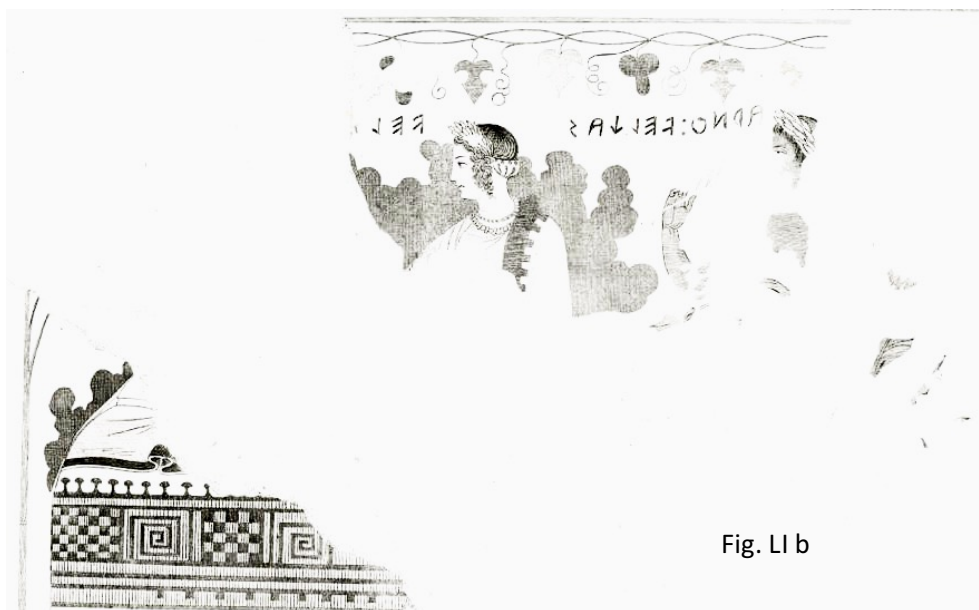


Fig. LI b

a la ultratumba, con la pareja matrimonial<sup>2234</sup> en el centro de la escena, como sucederá durante todo el siglo posterior coincidiendo, con la restructuración de las clases oligárquicas que tiene lugar en esa época. Es así, pese a las diferentes soluciones formales adoptadas como deben entenderse los programas figurativos en la tumba dell'Orco o degli Scudi Tarquinia o en la tumba Golini I, Golini II<sup>2235</sup> y degli Hescanas<sup>2236</sup> de Orvieto, por poner algunos ejemplos. Y en este sentido de reunificación familiar y de perpetuación de los afectos en la ultratumba han de entenderse otros ejemplos como los de la tumba della Quadriga Infernale, donde dos figuras masculinas se reclinan en la kliné sobre la pared del fondo. Es en esta época también cuando las inscripciones que señalan el nombre y los cargos de los personajes, incluidos los de las mujeres, se hacen mucho más frecuentes en el contexto funerario.

En segundo lugar la importancia de las representaciones de banquete en contexto funerario<sup>2237</sup> refuerza sus connotaciones escatológicas, en relación a un

<sup>2234</sup> Una particularidad etrusca que se encuentra también en época arcaica y clásica en la tumba della Caccia e Pesca, del Vecchio y dei Vasi Dipinti y que es sin duda una particularidad etrusca (De Marinis, 1961: 46)

<sup>2235</sup> En la tumba Golini II los diferentes gentilicios, han sido utilizados por Massa Pairault como prueba del conubium patricio-plebeyo (1983 32-33). Aunque este mecanismo ha de ser redimensionado en esta época y en relación a las grandes familias aristocráticas etruscas como ha recientemente señalado Benelli (2011)

<sup>2236</sup> Massa-Pairault, 1983 :35-36

<sup>2237</sup> En Grecia por ejemplo las representaciones de banquetes en contexto funerario son raras antes de finales del siglo IV a.C. (Stamatopoulus, 2010 : 12).

destino ultramundano privilegiado, conectado con el ritual del consumo del vino y con la esfera dionisiaca.

La práctica del banquete y especialmente del simposio, es decir del consumo ritual de vino<sup>2238</sup>, están en Etruria ligados al mundo funerario desde época antigua<sup>2239</sup>. Las formas vasculares encontradas en las tumbas de Etruria y del Lacio desde el siglo VII a.C.<sup>2240</sup> testimonian la recepción a la par que de la iconografía, de la práctica real del consumo del vino<sup>2241</sup>, como testimonio de vida aristocrática, y de un modelo ideológico ligado al ideal heroico homérico relacionado con la preparación del banquete<sup>2242</sup>. En el siglo VI a.C., pero especialmente durante el siglo V a.C., la ideología del simposio se expresa con plenitud en el contexto tumbal itálico y no solo etrusco. El uso del consumo del vino como referencia funeraria en el contexto funerario desde el siglo VII a.C. podría ser una innovación ocurrida en algún lugar de frontera en contacto con los etruscos, que habrían recibido el imaginario de la Grecia oriental<sup>2243</sup>. A partir del siglo VI a.C. la utilización del simposio como elemento de reafirmación del status del difunto se infiere del predominio de las formas vasculares relacionadas con el beber, frente a las destinadas a la comida y de otros elementos como los candelabros o el kottabos, también relacionados con dicha ideología<sup>2244</sup>; pero también de las representaciones que ligán las escenas de banquete al komos<sup>2245</sup>, en una lectura de claras valencias

---

<sup>2238</sup> Para una introducción al uso sacral del vino en Etruria, de clara inspiración griega cf. Pieraccini, 2011.

<sup>2239</sup> Isler-Kerényi, 2003;

<sup>2240</sup> Adam, 1995 : 104

<sup>2241</sup> Lubtschansky, analiza desde una perspectiva antropológica la recepción de la cultura del vino en Etruria, aunque señalando la dificultad de establecer con claridad la amplitud de la recepción y de los contactos (2013: 403), poniendo en valor las influencias próximo orientales y griegas, aunque la similitud de las representaciones etruscas y de las escenas felsinas con las áticas indica una red multidireccional de contactos (Gilotta, 2010:109)

<sup>2242</sup> Rahtje, 1990: 286; Persiste sin embargo la duda sobre muchos de los vasos, utensilios y restos de comida, encontrados en el interior de las tumbas y que pueden ser igualmente reconducibles a ofrendas, a restos de banquetes funerarios o estar simbólicamente relacionados a poner en valor la idea del simposio en el contexto de la sepultura. Interesantes las reflexiones en este sentido de Pieraccini, aunque sin conclusiones determinates (2007: 35)

<sup>2243</sup> D'Agostino, 1975.

<sup>2244</sup> Adam, 1995: 104-105.

<sup>2245</sup> El consumo del vino en Grecia, valoriza la noción de identidad y de alteridad, a través de la mediación de conceptos como la oposición entre medida y desmedida, Komos y simposio, o desde el punto de vista social y cultural entre ciudadano y no ciudadano (Murray, 1995 ; Lubtschansky, 2013: 414-415) . La vinculación entre banquete y danza que ya aparecen yuxtapuestos en época arcaica en Etruria en la tumba delle Leonesse, se hará constante a partir de la tumba dei Vasi Dipinti (De Marinis, 1961: 40).



dionisiacas<sup>2246</sup>, con ocasionales referencias a la ceremonia triunfal y a la apoteosis de Heracles<sup>2247</sup>. Se evidencia así, dentro del sistema evocativo de las imágenes y en las diversas agrupaciones de elementos del ajuar funerario la afinidad conceptual establecida entre el vino y la muerte; y cobra sentido en el contexto funerario su consumo ritualizado como revelador de alteridad y forma de asimilar al difunto con los miembros del cortejo de Dioniso.

Estas valencias ideológicas son perfectamente válidas en época helenística<sup>2248</sup>, cuando sin embargo las alusiones a la esfera del simposio, al vino y al dionisismo no son explícitas, sino que se transmiten por medio de elementos simbólicos<sup>2249</sup>. Así durante el siglo IV a.C. las representaciones de hojas de vid sobre el banquete de la tumba del'Orco, la cratera que sujetan los participantes en el banquete del frontón del sarcófago del sacerdote<sup>2250</sup> o el juego del kottabos de otro sarcófago de Tarquinia aluden claramente a la esfera del simposio y podrían reconducirse también a creencias de tipo dionisiaco. Unos elementos que priman sobre todo en aquellas escenas en las que se representa el banquete en tierra, con lo que la valoración del feliz destino ultramundano podría unir las nociones de consumo del vino y praderas de los bienaventurados. Las nociones órficas que algunos autores quieren ver en estas creencias por la presencia de palmas o

---

<sup>2246</sup> En Etruria, Colonna ya señaló desde los s. VI-V a.C. numerosos elementos dionisiacos, desde esa época, y coincidiendo con la expansión de las ideas dionisiacas en el sur de Italia a finales del s. VI a.C. se desarrollan en las tumbas, quizás como un reclamo por parte del iniciados de los privilegios de la ultratumba.

<sup>2247</sup> Una vinculación entre la idea de la apoteosis de Heracles y el banquete se da en el siglo VI a.C. en las lastras de Acquarossa. Un vínculo, que aunque ausente en las representaciones de contexto funerario posteriores, ofrece una lectura ideológica acorde con la adopción de otros motivos de Heracle en contexto funerario, como el relacionado con la dextrarum iunctio (cf. Supra capítulo III.2c) (Menichetti, 2002: 94-95).

<sup>2248</sup> Pese a Cerchiali y d'Agostino, ThesCRA II, s.v. « banquet », 261-262. Que señalan que el vino pierde su centralidad en las representaciones ultramundanas a partir de mediados del siglo IV a.C.

<sup>2249</sup> Los *kylikeia* la acumulación de vasos metálicos son por ejemplo cada vez más abundantes en referencia al simposio a partir del s. V a.c., y en las representaciones ricos repertorios de vasos, en los que prevalecen crateras y otros vasos para beber son mostrados sobre mesas y trípodes. (Jannot, 1995b); También los elementos dionisiacos aparecen relegados a partir del s. V a.c. a referencias no tan visibles, aunque su culto crece considerablemente. El carácter simbólico de los *kylikeia*, al menos en el siglo IV a.C. parece obvio, aunque para algunos autores como Van der Meer, son solo representación del poder y la abundancia etrusca traspuestos a la ultratumba (1984: 304). Tampoco Wiel Marin, al señalar las diferentes asociaciones de vasos en las representaciones de banquetes encuentra explicación alguna más allá de la funcional (1997); una idea en la que coincide con la expresada por Van der Meer (1984: 304). Por último, cf. Coen, 2005.

<sup>2250</sup> Cat S7

huevos<sup>2251</sup>. en las manos de algunos son sin embargo más difíciles de discernir en las esferas del banquete y tampoco es clara la vinculación directa entre torso desnudo de los simposiastas y el dionisismo como ya vimos<sup>2252</sup>. En cuanto al orfismo, creemos perfectamente válidas aún las reflexiones de Sabbatucci entorno a la imposibilidad de extrapolar de casos particulares la difusión de creencias órficas a toda una región, o de contextos funerarios a la vida cotidiana<sup>2253</sup>

A partir del siglo III a.C.<sup>2254</sup>, pero especialmente en el siglo II a.C. y I a.C., las urnas de Perugia, siguen mostrando referencias difuminadas de un ideal que mezcla la ideología y el ritual del simposio, con una reformulación de propuestas heroicas y funerarias expresadas a través de la representación de banquetes individuales que han de seguir situándose en el más allá. Esta variación debe sin duda ponerse en relación con los cambios ideológicos que se operan a partir de la conquista y romanización, que si bien no desposeyó a una parte de la aristocracia del monopolio del poder político, si alargó el núcleo social de las personas que tenían acceso a formas de autorepresentación funeraria, que adoptan en parte un ideario hasta entonces de uso exclusivo de las clases aristocráticas<sup>2255</sup>. Las referencias al simposio a través de ánforas vinarias, sítulas o músicos que rodean la kliné central, se entremezclan probablemente con la idea de heroización del difunto, o del status especial del muerto en el más allá. La sítula por ejemplo es elemento vinculado al contexto funerario y a la esfera de Dioniso<sup>2256</sup>. Las estelas funerarias que adaptan a finales del s. IV a.C. los relieves votivos griegos del siglo V a.C. parecen haber influido en la iconografía de estas representaciones<sup>2257</sup>, y quizás conjuntamente la difusión de las ideas de heroización ciudadana que a partir del siglo III a.C., pero sobre todo

---

<sup>2251</sup> De Marinis, 1961: 40

<sup>2252</sup> cf. Supra Capítulo II

<sup>2253</sup> Lo cual no es en absoluto un impedimento para poder reconocer llegado el caso la existencia de creyentes órficos. Si estos han de ser entendidos en una suerte de camino místico, inserto en la religión general, por medio de la cual llegar a la inmortalidad es otra cuestión, que no toca aquí discutir. (1975: 35-47)

<sup>2254</sup> Hacia el 280-270 a.C. el fenómeno del dionisismo comienza a ser importante en este sentido (Sclafani, 2002: 129).

<sup>2255</sup> Algo que también sucede en Grecia a partir de finales del siglo IV a.C. con las representaciones del banquete (Dentzer, 1986: 450-451)

<sup>2256</sup> Krauskopf, 2006

<sup>2257</sup> Steiner, 2014: 250-253.

durante el siglo II a.C. se extienden por diferentes puntos del mundo helénico con intensidad diversa<sup>2258</sup>, aunque los atributos de heroización del difunto están exentos de las representaciones etruscas.

Un último elemento sobre el banquete como perspectiva ultramundana es su localización externa o interna. Las representaciones de la segunda mitad del siglo IV a.C. parecen privilegiar en el caso del banquete tumbado en tierra una localización exterior, que para algunos autores<sup>2259</sup> recuerda los *loca laeta* en los que la tradición virgiliana sitúa el porvenir ultramundano glorioso de los beatos. Sin embargo otras representaciones como una urna de Perugia del siglo II a.C. en la que la kliné se encuentra representada entre dos elementos vegetales, parecen desvincular la idea del banquete exterior con un tipo de representaciones o una cronología determinada de las mismas. Desde el siglo IV a.C. y hasta el siglo I a.C., las representaciones de banquetes exteriores conviven con representaciones interiores de los mismos en espacios de los que cuelgan guirnaldas o escudos. Ambas ideas parecen subsistir, en relación a las dos ideas que sitúan el más allá en un lugar subterráneo e interior y un lugar más allá del océano.

Por otra parte, las representaciones de banquete, tanto en el siglo IV a.C. como en el siglo I a.C. no buscan representar específicamente un paisaje determinado, sino una idea que de manera sintética se expresa a través de las nociones entremezcladas. En las imágenes que muestran la feliz práctica aristocrática, se entremezclan la creencia de la reunificación familiar, del status aristocrático figurado en el ejercicio de uno de los rituales que en vida más lo caracterizaban y finalmente referencias a la esfera dionisiaca, por cuya acción salvífica los difuntos logran también formar parte de un más allá privilegiado.

Además del banquete una visión plenamente ultramundana pueden sobre todo restituir las imágenes de la cerámica del siglo IV a.C. Se trata de una imagen que como Cristofani<sup>2260</sup> demostró convincentemente, se recrea en la representación

---

<sup>2258</sup> Stamatopoulus, 2010: 15-18.

<sup>2259</sup> Maggiani, 2014: 68.

<sup>2260</sup> 1995

de un interior no delimitado más que por algunos elementos vegetales en el que los componentes del thiasos báquico, difuntos, sátiros y otros seres disfrutaban de la eternidad entre danzas y bailes. La aparición de sátiros, danzando y portando tirsos, cuernos u otros objetos junto a figuras femeninas desnudas y otros personajes en algunas de las escenas de algunos vasos<sup>2261</sup> sitúa estas representaciones en una esfera sobrenatural y en todo caso no humana. La contraposición a escenas del viaje al más allá, como en el vaso apenas citado sitúa necesariamente, al menos desde el punto de vista conceptual estas danzas en la esfera ultramundana. Podría existir la duda de que nos hallásemos ante representaciones alegóricas al culto dionisiaco, que garantizasen el feliz paso y la obtención de una situación privilegiada en el más allá para sus adeptos, pero ejemplos como los de una cratera de cáliz de figuras rojas que muestran en la cara A a la difunta caminando entre Charunes totalmente cubierta por el manto y en la Cara B, a una figura femenina desnuda frente a un asno itifálico, parecen indicar que en las dos caras del vaso se desarrolla de manera casi narrativa todo el proceso de viaje, transformación e integración del muerto, por lo que parece adecuado concebir estas escenas como teniendo lugar en el interior del más allá. Un interior convertido por lo tanto en un allende de claras connotaciones dionisiacas. También en la cerámica apula según Cabrera<sup>2262</sup>, la muerte es territorio de Dionisos, que es promesa para sus iniciados de bienaventuranza en el allende. El encuentro con el dios adquiere muchas veces la fórmula de un banquete, que como encontramos también en la tumba del Orco I, tiene lugar bajo una pérgola de hojas de vid y entre las flores<sup>2263</sup>.

Al igual que en la cerámica apula, en la cerámica etrusca y falisca, Eros, aparece frecuentemente vinculado al cortejo de Dionisos. La vinculación de las escenas al contexto funerario y ultramundano resulta más difícil, aunque no es de excluirse.

En este contexto, imágenes como la del joven desnudo en el que se apoya un personaje femenino también sin ropa y portando un gran tirso sobre un stamnos de

---

<sup>2261</sup> Como en Cat C9

<sup>2262</sup> cf. Cabrera, 2013.

<sup>2263</sup> Harari, 1993

figuras rojas<sup>2264</sup> podría representar a los elegidos en el interior del más allá, o ser hierofanía del Dios que es promesa de inmortalidad.

Esta vinculación que relaciona la práctica del simposio y el dionisismo se produce durante el arcaísmo en Etruria con la refuncionalización de la ideología funeraria<sup>2265</sup>. La expansión del dionisismo en Etruria tuvo lugar seguramente por medio de la Magna Grecia, y por ejemplo en Caere puede entenderse su popularidad como instancia para la introducción y redimensionamiento del *genos* como agregado político dominante<sup>2266</sup>, en un proceso en el que su figura política viene también seguramente marcada. En el s. V a.C. en la Etruria Padana el dionisismo, expresado mediante un lenguaje autónomo en las estelas felsinas y mediante otro lenguaje extraído del recurso iconográfico de la cerámica ática, refleja su variabilidad en este área<sup>2267</sup>, dentro de una evolución diacrónica que desde experiencias aristocráticas se alarga a lo largo de la época clásica hasta su mayor expansión en época helenística, con evidentes connotaciones de carácter misterico. La popularidad del dionisismo en la imagerie cerámica del s. IV a.C., no es exclusiva del área etrusca, sino que también se da en otras zonas de la península itálica, como es el caso de la cerámica de Paestum<sup>2268</sup>

El mensaje salvífico del dionisismo, se desarrolla en época helenística esencialmente relacionado con el simposio y con la integración en el thiasos báquico en el más allá<sup>2269</sup>, aunque se trate de una relación que surge a partir del siglo VI-V a.C. y esta relacionada con la evolución de la ciudad aristocrática y su cuadro cívico<sup>2270</sup>. La figuración del más allá como el lugar de la verdad absoluta en el que la oligarquía refuerza su poder y su orgullo de clase por medio de la valorización de los lazos de la gens, y el banquete presidido por Dioniso o por otras divinidades

---

<sup>2264</sup> Cat C14

<sup>2265</sup> Cerchiai, 2011 : 486 ; al igual que según Massa-Pairault la imagen dionisiaca en contexto funerario en época helenística deba entenderse dentro del proceso de reformulación de la imagen de la ciudad como ya hemos visto (1990 : 222-224).

<sup>2266</sup> Bellelli, 2008: 109.

<sup>2267</sup> Pizzirani, 2009: 38

<sup>2268</sup> Cassimattis, 2012: 57.

<sup>2269</sup> Para una visión actualizada del Dionisismo en Etruria cf. Krauskopf, 2005.

<sup>2270</sup> El mensaje dionisiaco está ya implícito en la tumba 1999 de Tarquinia (510 a.C.) cf. Torelli, 1997: 133. Se trata además de un fenómeno no solo de ámbito funerario, sino de una ideología que al igual que en la polis griega está ampliamente difundida en la sociedad urbana (Gilotta, 2007: 59) y que seguramente muestra la aceptación de algunos aspectos de la ideología griega arcaica transferidos al espacio tumbral (Gilotta, 1996: 86), al igual que lo hace el intento heroizador.

infernales como Aita y Persiphnei está en la base de esta selección iconográfica<sup>2271</sup>. Unas formas de autorepresentación que a partir del siglo III a.C. se extienden a un cuerpo cívico más extenso, que imita parte de la ideología aristocrática como forma de autorepresentación, pero que a partir de ese momento se expresa a través de otros elementos y no de la representación del banquete ultramundano y la danza eterna, que desaparecen, pero sí a través de una esperanza en la supervivencia eterna bajo el mismo signo salvífico. De ahí que las representaciones de Dionisos, vinculadas a la esfera funeraria sigan siendo numerosas en materiales como la cerámica argentata de Volsinii<sup>2272</sup>. Es la promesa salvífica de la divinidad, la que parece garantizar el eterno banquete de los difuntos, que parece restituir la idea de la eterna borrachera de Platón<sup>2273</sup>. Unos difuntos, que por medio del viaje y con la ayuda de seres sobrenaturales y seguramente también de sus deudos en vida, obtienen un status especial, de carácter divino que parece ser una de las creencias originales etruscas, que todas las fuentes parecen transmitir y que transmutada y seguramente exagerada llega hasta Arnobio. Ciertamente, y aunque desconozcamos los medios, los etruscos parecen transgredir tras la muerte su esencia mortal y convertirse en divinidades.

---

<sup>2271</sup> Cerchiai ha estudiado ampliamente como el culto dionisiaco, incluso en sus valencias salvíficas se integra cada vez más en las coordenadas cívicas y puede estar en relación con la valorización del banquete en las tumbas y la reunión con los antepasados (2011: 492-502)

<sup>2272</sup> Michetti, 2003 : 55 ; Michetti, 2005: 120-122

<sup>2273</sup> *Rep.* 363c

## **V. CONCLUSIONES**

En las páginas precedentes se ha analizado la ideología funeraria etrusca y su representación en época helenística. Un tema del que pese a la infinidad de estudios particulares que se han desarrollado en los últimos años, no existía ninguno de conjunto que lo analizase de manera general, incluyendo todo tipo de soportes e iconografías.

El período tratado la etapa de romanización que va desde el 351 a.C. cuando finaliza la guerra romano-tarquiniense y el 90a.c. cuando la *Lex Iulia De Civitate* otorga la ciudadanía romana a las ciudades itálicas; y ha obviado la toma de Veyes en el 396 a.C, en cuanto sus razones y circunstancias son diversas y no supone el inicio real del proceso de conquista de Etruria por parte romana.

Por medio de un acercamiento pluridisciplinar, acorde al método de historia de las religiones, se han analizado las diferentes fuentes iconográficas, textuales y arqueológicas para dar una visión general y amplia del imaginario etrusco concerniente a la ultratumba durante el período helenístico.

En el análisis iconológico valorizando la asociación de determinados temas, lenguajes y espacios, junto con su relación estructural a nivel ritual, y especialmente con los ritos de paso definidos por Van Gennep, ha establecido un marco unitario para explicar la utilización de diferentes representaciones narrativas (escatológicas, históricas o míticas) y no narrativas en contexto. Elementos que aun no siendo idénticos persiguen a través de un uso conjunto, una finalidad análoga representada en diferentes niveles de lectura y a través de un recorrido plástico polisémico que se adapta perfectamente a las diferentes necesidades de representación social y religiosa, y a su evolución durante el período helenístico: La de definir el status del muerto y de los vivos, así como los espacios del allende y del aquende.

El análisis dividido en cuatro grandes áreas temáticas para permitir una visión global del problema.

En primer lugar se ha analizado la idea del más allá como espacio geográfico real pero también mental. Se ha valorizado una visión del más allá como espacio de la alteridad que permite armonizar las diferentes ideas que sobre su consideración



como espacio alejado y cercano, subterráneo o transacuático tuvieron los etruscos; pero también alguna de sus características como lugar sombrío y húmedo, soleado y florido, o área donde el tiempo se repite y eterniza. Esta múltiple y aparentemente articulación de la realidad ultramundana en época helenística, se ha visto tiene su origen en creencias que se retrotraen hasta por lo menos el siglo VII a.C. y encuentran explicación en la concepción cosmológica etrusca, y en la repartición del cosmos según un eje vertical y horizontal, al que se adecúan todas y cada unas de las características e ideas entorno al más allá y a la muerte.

El segundo capítulo se ha centrado en dibujar la idea que sobre el muerto y su supervivencia tuvieron los etruscos, comprobando que fuentes literarias, inscripciones, iconografía y arqueología retornan imágenes no idénticas pero si complementarias que revalorizan la idea del cambio de status y de la transformación post mortem del difunto.

De fuentes romanas tardías se constata la creencia que los etruscos tuvieron en los Dii Animales y en la posibilidad de alterar la esencia del muerto por medios rituales, dotándolo de un carácter divino. Los problemas de la transmisión tardía de esta teoría, y las seguras interpolaciones, adhesiones e incluso reconstrucciones de la misma, no es óbice para comprobar la existencia en época etrusca de una serie de rituales que posibilitasen la obtención de un status privilegiado por parte del muerto. Rituales que posiblemente estarían dirigidos a las divinidades que aseguraban el paso y la integración del muerto al más allá.

La iconografía transmite dos tipos de visiones del muerto. La primera en sentido objetual como cadáver y la segunda como sujeto de la acción y representado como si estuviese vivo en la realidad escatológica.

Las representaciones del cadáver, lejos de presentar una visión honorable del muerto expuesto durante los rituales funerarios tal y como sucedía, aunque de manera no excesivamente común en época arcaica y clásica, se recrean en una visión del cuerpo inerte y humillado. Las imágenes del cadáver, lo representan desnudo, tirado por tierra y en ocasiones devorado por los pájaros en escenas de batalla,

asesinato o lucha, siempre cruentas, que constituyen la antítesis de la bella muerte que caracteriza el devenir heroico al que aspira el difunto etrusco.

El muerto representado como en vida, valoriza la noción de transformación postmortem expresada, en los diferentes soportes, por medio de la idea del vestido y del desnudo; en la que desprenderse de la vestimenta se vincula a transformarse y a obtener una nueva identidad especial en el más allá. Esta desnudez, es especialmente visible en la cerámica del siglo IV a.C., pero puede seguirse a lo largo de toda la producción y sobre todos los soportes. La relación establecida entre la gestualidad, las diferentes escenas y la vestimenta es decisiva en este sentido, dado que desnudos o semidesnudos aparecen los difuntos en el interior del más allá, y vestidos en las escenas de viaje. En las escenas de encuentro, ambos tipos de vestimenta son visibles, dado que en ese espacio liminal extremo que es el umbral definitivo del más allá, en el que el recibimiento del nuevo finado por parte de los familiares premuertos se realiza, ambos tipos de vestimenta, al igual que ambos tipos de esencia del muerto (transformado y no transformado) son posibles.

Los objetos que los difuntos portan, en todas los soportes, se mantienen aun con cambios constantes, durante toda la producción, aunque son mas numerosos y variados a partir del siglo II a.C. Todos ellos están relacionados, no con la caracterización social del difunto, sino primariamente con la realidad escatológica y seguramente con ideas de carácter dionisiaco a la que casi todos los objetos pueden remitir. Ello no es óbice para que algunos de ellos sirvan para caracterizar desde el punto de vista social al difunto, al ser utilizados de manera mayoritaria por hombres o por mujeres; y es que una diferenciación de roles en base al género del difunto es visible en las formas de representación. Mientras la mujer suele ser representada en su rol de madre o esposa, el hombre es normalmente representado a través de escenas, actitudes o objetos que ponen en valor su personalidad cívica, relacionada con el ejercicio del poder.

En el ámbito estrictamente religioso la consideración como iniciados, y concretamente como iniciados dionisiacos es clara durante el siglo IV-III a.C. en numerosos ejemplos, pero no desaparece a partir de las primeras décadas del siglo II a.C. La creencia de que la adopción generalizada de la túnica en las imágenes de los difuntos representadas sobre las tapas de sarcófagos y urnas como demostración

de que la imagen del dionisismo desaparece del arte funerario etrusco como resultado del *senatus consultum* del 186 a.C. no es sostenible; primero porque un análisis del *senatus consultum* demuestra que no se prohíbe el culto, sino que simplemente se regula<sup>2274</sup>; segundo porque las figuras con torso desnudo siguen manteniéndose en las urnas de Perugia y tercero porque el resto de formas de representación y objetos portados por los difuntos permanecen en gran medida inalterados.

Finalmente, y pese a la dificultad de encontrar en el registro arqueológico evidencias sobre la conceptualización del muerto, la idea de heroización o transformación del difunto es visible en aspectos como el ajuar funerario o la arquitectura tumbal.

El tercer capítulo analiza la idea del viaje al más allá, entendido como un proceso estructuralmente vinculado a nivel escatológico y real, a través de un doble recorrido que se desarrolla de manera paralela en el mundo de los vivos a través del ritual y en el mundo de los muertos por el viaje al más allá. Se establece así por medio de un análisis iconográfico orgánico, la ideología funeraria que subyace en torno al viaje y la transformación, cuyo primer nivel de lectura es ritual.

El análisis transita primeramente por las imágenes de partida, viaje y llegada que se refieren al recorrido que el muerto desarrolla en la realidad escatológica. Escenas de un viaje entendido como paso, pero también como prueba a nivel iniciático que concluye con la integración y transformación del muerto. Y que se articulan en concordancia con los tres momentos del funeral y de los ritos de segregación, tránsito y agregación. El estudio señala que las escenas de partida prácticamente son inexistentes, mientras que las de llegada al umbral y encuentro con familiares premuertos son las mas numerosas, junto a las del viaje propiamente dicho. Ello se debe a que el momento de la llegada constituye el momento más importante de todo el recorrido, porque sanciona el ingreso efectivo del muerto en la sociedad de difuntos y su metamorfosis. La *dextrarum iunctio* o *dexiosis*, es la forma arquetípica,

---

<sup>2274</sup> En la iconografía numerosos elementos como la placa Campana demuestran la permanencia del culto dionisiaco en Etruria (Briguet, 2005: 658).

basada en las escenas de apoteosis e integración de Heracles, que expresa este postrero paso de manera más habitual.

Pero la relación estructural entre imagen y acto, entre símbolo y ritual que articula la ideología funeraria etrusca se expresa no solo a través de las imágenes realistas del viaje al más allá o por medio de los actos y objetos rituales o *“ritualizados”* de los funerales y su representación, sino que se extiende a todas las imágenes del contexto funerario. Es por ello que en segundo lugar en este capítulo se analizan las representaciones míticas, pero también no narrativas desde una perspectiva unitaria que las concibe como símbolo del ritual; que aluden a la separación y al tránsito, pero también al sacrificio, a la metamorfosis y a la heroización.

Finalmente en el último capítulo se analizan las representaciones del interior del más allá. Estas imágenes extrañamente escasas en las representaciones remiten siempre a una idea feliz del más allá expresada por medio de la ideología del banquete y bajo un prisma salvífico vinculado a la esfera dionisiaca, que se mantienen durante todo el helenismo, primero utilizados por la clase aristocrática y luego reutilizada por las clases medias.

A través del análisis desarrollado a lo largo de los cuatro capítulos se ha podido comprobar además:

Que durante toda la época helenística existe un sistema unitario que a través de la imagen, la palabra y el rito se refieren a una mismo ideario de la muerte expresado según diferentes niveles de lectura que remite a la idea de la heroización y de la transformación del status, casi siempre en clave dionisiaca a través de imágenes alusivas a la realidad escatológica, al mito y de imágenes simbólicas o no narrativas.

Esta forma de representación están estrechamente relacionadas con el devenir social e histórico de las ciudades etruscas, puesto que en la imagen y el discurso funerario no es solo ideológico, sino que también tiene un componente social que cambia e influye las representaciones, las creencias y el ritual. La influencia de la situación política y social durante la época helenística, con la sucesiva consolidación del poder de Roma y la integración cada vez mayor de las ciudades etruscas en la República debió influir en la selección de los temas funerarios y en la evolución de las creencias. De todas formas las escenas y los temas son extremadamente variados y en su selección entran seguramente también razones geográficas, cronológicas e ideológicas relacionadas con los comitentes.

Las figuraciones del tardo-clasicismo y del primer helenismo, van a estar ligadas a un código de representación de la ideología gentilicia que se reafirma, en los últimos decenios del siglo V a.C. o los primeros del IV a.C., a partir de la reorganización de la ciudad proceso que se desarrolla por medio de la reocupación, repoblamiento y explotación de su territorio rural, lo que fortalece a las grandes familias aristocráticas que lo llevaron a cabo, pero también a un grupo de *gentes* menores, que emergen ahora en el cuadro de una nueva realidad productiva centrada en la propiedad agraria y que adoptan las formas de representación de la ideología gentilicia. Esta serie de transformaciones que la sociedad etrusca sufre y, cuyos efectos se prolongan hasta el s. II a.C., suponen la adquisición de una nueva escala de valores, ritos y expectativas, traducido en la utilización del lenguaje figurativo griego de una manera mucho más articulada y compleja que en el pasado, y sobre todo consciente de reafirmación de su cultura en una época en la que el nomen etrusco comienza primero a flaquear y luego a desaparecer.

En Etruria meridional, sobre todo durante el s. IV a.C., se crea un lenguaje formal uniforme, que junto a la interrelación a todos los niveles entre el arte público y privado, supone la adopción de nuevos temas comunes y su adaptación al soporte funerario.

La imagen del difunto va a estar influenciada por el deseo de exaltación de la gens, y de los lazos familiares, durante el siglo IV a.C. , con la representación frecuente del interior del más allá, donde los difuntos heroizados disfrutaban del banquete con los familiares premuertos. Estas escenas y las de encuentro con

familiares premuertos valorizan la continuación de los lazos familiares, y eternizan, en la ultratumba el legado de la gens, convertida en garante pasado y futuro del status y la gloria de estas pocas familias, que controlan el poder político, religioso y económico.

A principios del siglo III a.C., como resultado del proceso de conquista romano, las clases medias que emergieron en el período anterior van a ir disolviéndose, mientras que las nuevas aristocracias consiguen sobrevivir, no sin problemas y seguramente gracias al apoyo de Roma<sup>2275</sup>. La desaparición del difunto con torso desnudo en las escenas del interior de más allá, podría explicarse en esta coyuntura, por el uso de nuevas formas de representación gentilicia que buscase reafirmar el vínculo entre gens y gobierno ciudadano de manera clara, a través de los programas figurativos, que son claramente simplificados y en gran parte desprovistos de aquellos elementos que más claramente hacían alusión al tipo de vida tradicionalmente aristocrático como el banquete y privilegiando escenas de viaje, que reafirman ese particular desde el punto de vista cívico. Con todo no es de excluir que en las nuevas tumbas gentilicias, una nueva consideración simbólica del espacio tumbral y la acumulación de sarcófagos con figuras de personajes reclinados sobre las tapas, volviese en parte redundante el tema del banquete, como representación del interior ultramundano, a las que aquellos ya aludían. Y ello, porque diferentes elementos muestran la continuidad de las creencias ligadas con el tipo de supervivencia del difunto y su conceptualización

Ya para el s. II a.C., la sociedad se renueva profundamente con un número muy elevado de personas capaces de dotarse de una sepultura formal y con una alfabetización difusa fruto de las conquistas sociales y económicas de gente de humilde origen.

Esta evolución influyó necesariamente en la selección y desarrollo de los temas funerarios. Las escenas son extremadamente variadas y en su selección entran seguramente también razones geográficas, cronológicas e ideológicas relacionadas con los comitentes

---

<sup>2275</sup> Aunque según Torelli entran también en crisis, y ello tendría como consecuencia la desaparición de la gran pintura mural (2012:20-25).

Una situación que se mantiene hasta el final de la producción e incluso hasta la desaparición del nombre etrusco totalmente disuelto en Roma. De todo ello emerge claramente que durante época helenística, y a pesar de las evoluciones y cambios socio-político la ideología funeraria etrusca permanece inalterable en su base de considerar la supervivencia postmortem del difunto como un viaje que concluye con la transformación en clave heroica del muerto, el encuentro con los familiares premuertos y el disfrute eterno en forma de banquete, que en muchos casos se entiende bajo la advocación salvífica de Dioniso.





## VI. BIBLIOGRAFÍA

- **ADAM**, Anna-Marie (1990): "Végétation et paysage dans la peinture funéraire étrusque ", *Ktema*, XV, 143-150.
- **ADAM**, Anna-Marie (1993) : " Les jeux, la chasse et la guerre : la tombe Querciola I de Tarquinia ", en *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique. Actes de la table ronde organisée par l'équipe de recherches étrusco-italiques de l'UMR 126 (CNRS, Paris) et l'École française de Rome, Rome, 3-4 mai 1991*, Roma : École française de Rome, 69-95.
- **ADAM**, Anna-Marie (1995) : " A propos de quelques récipients du service funéraire étrusque (VI-IVeme siècle avant J-C) ", *REA*, XCVII, 103-113.
- **ADEMBRI**, B. (1985). "Ceramica falisca ed etrusca a figure rosse: Qualche precisazione" en *Contributti alla ceramica etrusca tardo-classica, Atti del seminario 11 maggio 1984*, Roma: CNR, 17-20.
- **ADINOLFI**, G.; **CARMAGNOLA**, R.; **CATALDI**, M. (2005a): "La tomba dei demoni azzurri. Le pitture", en F. Gilotta (a cura di), *Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania*. Napoli: Arte Tipografica, 45-56.
- **ADINOLFI**, G.; **CARMAGNOLA**, R.; **CATALDI**, M. (2005b): "La tomba dei demoni azzurri. Scavo di una tomba violata", en Orazio Paoletti; Giovannangelo Camporeale (a cura di): *Dinamiche di sviluppo delle città nell'Etruria Meridionale: Veio, Caere, Tarquinia, Vulci. Atti del XXIII Convegno di Studi Etruschi ed Italici, Roma, Veio, Cerveteri/Pyrgi, Tarquinia, Tuscania, Vulci, Viterbo, 1-6 ottobre 2001*. Pisa and Rome: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 431-453.
- **AKERSTRÖM**, Ake (1981): "Etruscan Tomb Painting. An Art of Many faces" *OpRom*, XIII-1, 7-34.
- **ALCOCK**, Susan E. (1991): "Tomb Cult and the Post-Classical Polis", *AJA*, 95, 447-467.
- **ALCOCK**, Susan E. (1997): "The Heroic Past in Hellenistic Present" en Paul Cartledge; Peter Garnsey; Erich Gruen (edited by), *Hellenistic Constructs Essays in Culture, History and Historiography*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 20-34.
- **ALLOVIO**, Stefano (2012): "L'uso di oggetti nei rituali iniziatici e le forme dell'immortalità" en Valentino Nizzo; Luigi La Rocca (a cura di): *Antropologia e archeologia a confronto. Rappresentazioni e pratiche del sacro. Atti del 2° Convegno*: Roma: ESS, 491-501.
- **AMBROSINI**, Laura (2006): Cerbero e l'elefante. Ipotesi sulla ricostruzione di un donario fittile dal santuario di Portonaccio a Veio" en Annamaria Comella ; Sebastiana Mele ( a cura di): *Depositi votivi e culti dell'Italia antica dall'età arcaica a quella tardo-repubblicana. Atti del Convegno di Studi (Perugia, 1-4 giugno 2000)*, Foggia: Edpuglia, 189-200.

- **AMBROSINI**, Laura (2010): "Raffigurazioni e didascalie in etrusco sugli specchi di età ellenistica: alcuni casi-studio" en Bollettino di Archeologia on line I 2010/ D/D5/1; ([www.archeologia.beniculturali.it](http://www.archeologia.beniculturali.it))
- **AMBROSINI**, Laura (2010b): "Produzioni artistiche e artigianali" en Bollettino di Archeologia on line I 2010/ Volume speciale F / F8 / 6, 54-80.
- **ANARICH**, Amalia; **GIULIERINI**, Paolo; **BRUSCHETTI**, Paolo (2008): *Capolavori etruschi dall'Ermitage*, Catalogo della mostra Cortona, MAEC-Museo dell'Accademia Etrusca, 5 settembre 2008 - 11 gennaio 2009., Milano: Editore Skira.
- **ANDRÉ**, Jean-Marie; **BALSEZ**, Marie-Françoise (1993): *Voyager dans l'antiquité*. Paris : Fayard.
- **ANDREAE**, Bernard (1995) : "Motivi iconografici : la figura recumbente sul sarcofago" VV.AA., *Gli etruschi e l'Europa*. Milano: Fabbri Editori, 232-239.
- **ANDREAE**, Bernard; **HOFFMANN**, Andreas; **WEBER-LEHMANN**, Cornelia (eds) 2004: *Die Etrusker: Luxus für das Jenseits – Bilder vom Diesseits – Bilder vom Tod (exhibition catalogue: Bucerius Kunst Forums und des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, 13. Februar bis 16. Mai 2004)*, Munich: Hirmer Verlag.
- **ARAFAT** Morgan (1994): "Etruria and the Heuneburg: mutual misconceptions in the study of Greek-barbarian relations", en I. Morris (ed.), *Classical Greece: ancient histories and modern archaeologies*, Cambridge: Cambridge University Press, 108-134
- **ARIAS**, Paolo Enrico (1994): "La tomba dionisiaca 128 di Valle Trebba a Spina", *RIA*, 17, 5-47.
- **ASSMANN**, Jan (1993) : *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino: Einaudi Editore.
- **AVVOLTA**, Carlo (1831): "Dipinture tarquiniesi ora perite", *Bull Inst*, 1831, 91-94.
- **AVRAMIDOU**, Amalia (2006): "Attic vases in Etruria: Another view on the Divine Banquet Cup by the Codrus Painter", *AJA*, CX-4, 565-579.
- **AVRAMIDOU**, Amalia (2009): "The Phersu Game Revisited" *Etruscan Studies*, vol. 12. Issue 1, 73-83.
- **BAGGIO**, Monica (2004): *I gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI-IV sec. a.C.*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- **BAGLIONE**, Maria Paola (1976): *Il territorio di Bomarzo*. Roma: CNR.
- **BAGNASCO GIANNI**, Giovanna (a cura di) (2002): *Cerveteri: Importazioni e contesti nelle necropoli*. Milano: Cisalpino
- **BAGNASCO GIANNI**, Giovanna (2012): "Tra uomini e dei: funzione e ruolo di alcuni oggetti negli specchi etruschi." en Petra Amman (Hrsg.), *Kulte - Riten - religiöse Vorstellungen bei den Etruskern und ihr Verhältnis zu Politik und Gesellschaft. Akten der 1. Internationalen Tagung der Sektion Wien/Österreich*

- des Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici, Wien, 4. – 6. 12. 2008, Wien: Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, 287-305.*
- **BALSEZ**, Marie-Françoise (2003): "Voyager au-delà: la symbolique du voyage dans la pensée grecque " en : Hervé Duchêne(ed.) *Voyageurs et Antiquité classique*, Bourgogne : Écritures EUD, 87-100.
  - **BALTY**, Jean Charles (1985) : " L'espace dans la peinture funéraire étrusque " en *Bulletin de la classe des beaux-arts*, LXVII, 142-168.
  - **BALTY**, Jean Charles (2009) : " Portrait étrusque. Portrait Romain " en Stefano Bruni (ed.), *Etruria e Italia preromana: studi in onore di Giovannangelo Camporeale (2 vols.)*. Studia erudita 4. Pisa/Roma: Fabrizio Serra Editore, 57-60.
  - **BANCHOFEN** J.J. (1997- 1<sup>a</sup> edición 1861): *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Berlin, Suhrkamp Verlag GmbH.
  - **BANTI**, Luisa (1934): "Una fuseruola con iscrizione e caratteri etruschi nel Museo ARcheologico Liguere a Pegli (Genova)", *SE*. VIII, 437-438.
  - **BARBAGLI**, Debora; **IOZZO**, Mario (2007): *Etruschi: Chiusi, Siena, Palermo : la collezione Bonci Casuccini*. Siena : Protagon.
  - **BARBIERI**, Gabriella (2010): *La tomba dei Demoni Alati di Sovana. Un capolavoro dell'architettura rupestre in Etruria*", Siena: Nuova Immagine.
  - **BARDELLI**, Giacomo (2012): "Lumi Vulcenti. Riflessioni sullo stile pittorico della tomba François" en M. Harari ; S. Paltineri, (a cura di) Segni e colori. Dialoghi sulla pittura tardoclassica ed ellenistica. Atti del convegno(Pavia, Collegio Ghislieri, 9-10 marzo 2012). Roma: L'Erma di Bretschneider, 129-134.
  - **BARRINGER**, Judith M. (2002): *The Hunt in Ancient Greece*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
  - **BARTOLONI**, Gilda (2011): *Il culto degli antenati a Veio : nuove testimonianze da scavi e ricerche recenti*. Roma: Officina Edizioni.
  - **BARTOLONI**, Gilda; **GROTTANELLI**, Cristiano (1989): "I carri a due ruote nelle tombe femminili del Lazio e dell'Etruria " en : Antonio Rallo (ed.) , *Le donne in Etruria*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 55-68.
  - **BATINO**, Sabrina (1998): "Contributo alla costruzione di una ideologia funeraria etrusca arcaica: I corredi ceretani tra l'orientalizzante recente e l'età arcaica", *Ostraka*, V, 7-38.
  - **BAZANT**, Jan (1986): "Entre la croyance et l'experience: Le mort sur les lécythes à fond blanc", en *Iconographie classique et identités regionals. Bulletin de correspondance hellénique*, Supplement XIV, 37-43.
  - **BEAZLEY**, J.D. (1947): *Etruscan Vase Painting*. Oxford: Clarendon Press.
  - **BEAZLEY**, J.D. (1949): "The World of Etruscan Mirror", *JHS*, LXIX, 1-17.
  - **BECKER**, Marshall Joseph (2005): "Etruscan Women at Tarquinia. Skeletal Evidence for Tomb Use", en *Analecta Romana Instituti Danici*, XXXI, 21-36.

- **BECKER**, Marshall Joseph (2007): "Childhood among the Etruscans: Mortuary Programs at Tarquinia as Indicators of the Transition to Adult Status", en Ada Cohen, Jeremy B. Rutter (ed.), *Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy. Hesperia Supplement 41*. Princeton: ASCSA Publications, 281-292.
- **BECKER**, Marshall Joseph (2008): "Cremation and Comminution at Etruscan Tarquinia in the 5<sup>th</sup>-4<sup>th</sup> century BCE: Insights into cultural transformations from tomb 6322", en M. Gleba; H. Becker (eds.), *Votives, Places and Rituals in Etruscan Religion. Studies in Honour of Jean MacIntosh Turfa*. Leiden/Boston: Brill, 229-248.
- **BECKER**, Marshall Joseph; **MACINTOSH TUFA**, Jean; **ALGEE-HEWITT**, Bridget (2009): *Human Remains from Etruscan and Italic Tomb Groups in the University of Pennsylvania Museum*, Pisa- Roma: Fabrizio Serra Editore.
- **BELFIORE**, Valentina (2010): *Il liber linteus di Zagabria. Testualità e contenuto*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- **BELFIORE**, Valentina (2012): "Studi sul lessico sacro: Laris Puleas, le lamine di Pyrgi e la bilingue di Pesaro", *Rasenna*, III, 1-21.
- **BELFIORE**, Valentina; **VAN HEEMS**, Gilles (2010): "Neue Betrachtungen zum Liber Linteus – Die Begriffe *hil* und *sacni*" en A. Kieburg; A. Rieger (hrsg.), *Neue Forschungen zu den Etruskern Beiträge der Tagung vom 07. bis 09. November 2008 am Archäologischen Institut der Universität Bonn*. Oxford: Archaeopress, 113-121.
- **BELLELLI**, Vincenzo (2008): "Un'iscrizione greca dipinta e I culti della vigna parrocchiale a Caere", *SE*, LXXIV, 91-124.
- **BELLELLI**, Vincenzo (2012): "Vei: Nome, competenze e particolarità culturali di una divinità etrusca" en: Valentino Nizzo, Luigi La Rocca (a cura di): *Antropologia e archeologia a confronto: reappresentazioni e pratiche del sacro*. Atti dell'Incontro Internazionale di studi Roma: Museo Nazionale preistorico etnografico: "Luigi Pigorini" 20-21 Maggio 2011. Roma: E.S.S., 455-478.
- **BELLELLI**, Vincenzo (a cura di) (2012b): *Le origini degli etruschi. Storia. Archeologia. Antropologia*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- **BENASSAI**, Rita (2005) : " Oltre le colonne. Riflessioni sulla dimensione ultraterrena e il passaggio all'aldilà nella pittura funeraria campana " en en F. Gilotta (a cura di), *Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania*. Napoli: Arte Tipografica, 143-150.
- **BENDER JORGENSEN**, Lise (2008): "Clavi and non-clavi: Definitions of various bands on Roman textiles", en C. Alfaro, J.-P. Brun, Ph. Borgard, R. Pierobon Benoit (eds.), *Purpureae Vestes. III Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en el mundo antiguo*, Valencia: Universitat de València, 75-81
- **BENDINELLI**, Goffredo (1928): "Arte e credenze etrusche dell'oltretomba", *RendAccPont*, 5, 41-57.

- **BENELLI**, Enrico (2001): "Le iscrizioni funerarie chiusine di età ellenistica", *SE*, LXIV, 225-263.
- **BENELLI**, Enrico (2007): *Iscrizioni etrusche. Leggerle e capirle*. Ancona: Sacci Editore.
- **BENELLI**, Enrico (2009): "Alla ricerca delle aristocrazie chiusine" en Marie-Laurence Haack (textes réunis par) : *Écritures, cultures, sociétés dans les nécropoles d'Italia Ancienne. Table-ronde des 14-15 décembre 2007*. Paris : Aussonius, 135-160.
- **BENELLI**, Enrico (2009b) : " La società chiusina fra la guerra annibalica e l'età di Augusto. Osservazioni archeologiche ed epigrafiche", *Ostraka, Rivista di antichità XVIII-2*, 303-322.
- **BENELLI**, Enrico (2011) : " Vornamengentilizia. Anatomia di una chimera " en Daniele F. Maras (a cura di), *Corollari. Scritti di antichità etrusche e italiche in omaggio all'opera di Giovanni Colonna*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, 193-198.
- **BENELLI**, Enrico (2012) : " Matrimoni misti e identità in cambiamento: Chiusi da città etrusca a municipio romano" en Simona Marchesini (a cura di), *Atti del Convegno Matrimoni Misti: una via per l'integrazione tra i popoli*. Verona – Trento : Alteritas editore, 103-109.
- **BÉRARD**, Claude (1974): *Anodoi: Essai sur l'imagerie des passages chthoniens* (Bibliotheca Helvetica Romana, 13.) Berne: Institut suisse de Rome.
- **BÉRARD**, Claude ; **DURAND** J.L. (1984) Lisarrague et alii et alii, *La cité des images : religion et société en Grèce antique*. Paris : Edition de la Tour, 19-33.
- **BERNABÉ**, Alberto (2003) : *Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*. Barcelona: Akal/Clásica.
- **BERNABÉ**, Alberto; **CASADEÚS**, Francesc (2008) (Coord.) *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*. Barcelona: Akal.
- **BERRENDONNER**, Clara (2007): "La società di Chiusi ellenistica e la sua immagine: il contributo delle necropoli alla conoscenza delle strutture sociali" *Etruscan Studies*, VI 67-78.
- **BERTELLI**, Sergio **CENTANNI**, Monica (1995): *Il gesto: Nel rito e nella cerimonia dal mondo antico ad oggi*. Firenze: Ponte alle grazie.
- **BERTI**, Fede ; **GASPARRI**, Carlo (1989) : *Dionysos Mito e mistero*. Bologna: Nuova Alfa.
- **BEYLE**, Henri (1853) : " Tombeaux de Corneto ", *Revue des Deux Mondes*, III, 996-1004.
- **BIANCHI BANDINELLI**, Ranuccio (1925): *Clusium. Monumenti Antichi pubblicati per cura della R. Accademia Nazionale dei Lincei. Volume XXX*, Milano: Ulrico Hoepli.
- **BIANCHI BANDINELLI**, Ranuccio (1928): "La tomba dei Calini Sepus presso Monteriggioni", *SE*, 2, 133-176.
- **BIANCHI BANDINELLI**, Ranuccio (1929) : *Sovana. Topografia ed arte*. Firenze: Rinascimento del libro.

- **BIANCHI BANINELLI**, Ranuccio (1942): *L'arte etrusca*. Roma: Editori riuniti.
- **BILLING**, Christian M. (2008): "Representations of Greek Tragedy in Ancient Pottery: A Theatrical Perspective", *New Theatre Quarterly*, XXIV, 229-245.
- **BINFORD**, Lewis R. (1971): "Mortuary Practices. Their study and their Potential", *Memoirs of the Society for American Archaeology*, XXV, 6-29.
- **BLANCK**, Horst (1982): "Die Malereien des sogenannten Priester-Sarkophage in Tarquinia " Horst Blanck, Stephen Steingräber (a cura di), *Miscellanea Archeologica Tobias Dohrn dedicate*, Roma, 11-2.
- **BLANCK**, Horst (1983): "Le pitture del sarcófago del sacerdote nel Museo Nazionale di Tarquinia", *DdA*, 1983-2, 79-84.
- **BLANCK**, Horst (1994): "Drei Etruskische Sarkophage in Sintra bei Lissabon", *Madriider Mittelungen*, 35, 292-313.
- **BLANCK**, Horst (1995): "Altre discusse eredità iconografiche: la demonología etrusca", en VV.AA., *Gli etruschi e l'Europa*. Milano: Fabbri Editori, 240-245.
- **BLANCK**, Horst; **PROIETTI**, Giuseppe (1986): *La tomba dei rilievi di Cerveteri*, Roma : De Luca editore.
- **BLÁZQUEZ**, José María (1957): "Representaciones de puertas en la pintura arcaica etrusca", en *Cuadernos de trabajos de la Escuela española de historia y arqueología en Roma*. IX. Sección primera. Roma: CSIC., 49-74. (= (1977) en *Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*, Madrid: Ediciones cristiandad, 159-179.
- **BLÁZQUEZ**, José María (1957-1958): "Caballos en el infierno etrusco", *Ampurias*, XIX-XX, 31-68.
- **BLÁZQUEZ**, José María (1962): "La colección inédita de urnas y sarcófagos etruscos del Museo Arqueológico de Barcelona", *AEA*, 35, nº 105-106, 90-100.
- **BLÁZQUEZ**, José María (1965): "La Tomba del Cardinale y la influencia órfico-pitagórica en las creencias etruscas de ultratumba" en *Latomus* 26, 3-39
- **BLÁZQUEZ**, José María (1969): "Simbolismo fuenrario del ramo y adormidera en Etruria y en las antiguas religiones mediterráneas" *Latomus*, 102, 97-104.
- **BLOCH**, Raymond (1955): *L'art et la civilisation étrusque*. Paris: Pion
- **BLOCH**, Raymond (1963): *Les prodiges dans l'antiquité classique*. Paris : Presses universitaires de France
- **BLOCH**, Raymond (1965) : " Liberté et déterminisme dans la divination étrusque " en *Studi in onore di Luisa Banti*. Roma : L'Erma di Bretschneider, 63-68
- **BLOCH**, Raymond (1985): " Problèmes religieux étrusques ", *Ktema*, 10, 143-147.

- **BLOCH**, Raymond (1986): "Réflexions sur le destin et la divination haruspicinale en Grèce et en Etrurie ", en *Iconographie classique et identités regionals. Bulletin de correspondance hellénique*, Supplement XIV, 77-83.
- **BOCCI**, Piera (1960): "Il sarcófago tarquiniese delle amazzoni al Museo Archeologico di Firenze", *SE*, XXVIII, 109-125.
- **BÖETHIUS**, Axel; **WARD**, J.B. (1970): *Etruscan and Roman Architecture*. Harmondsworth : Penguin
- **BOITANI**, Francesca (a cura di) (1988): *I sarcofagi etruschi delle famiglie Partunu, Camna e Pulena*. Roma : Edizioni Procom.
- **BOMATI**, Yves (1984) "Les légendes dionysiaques en Étrurie ", *REL*, XLI, 87-107.
- **BOMATI**, Yves (1986) : "Phersu et le monde dionysiaque " *Latomus*, XLV, 21-32
- **BONAMICI**, Marisa (1984), "Urne etrusche come reliquiari" en Bernard Andreae ; Salvatore Settis (Coord) *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo : Pisa 5. - 12. September 1982*, Marburg : Kunstgeschichtliches Seminar, 205-216.
- **BONAMICI**, Marisa (1991) : " Lo stamnos di Viena 448: una proposta di lettura", *Prospettiva*, 88-90, 2-15.
- **BONAMICI**, Marisa (2004): "Portatori di tirso" en Stefano Bruni; Teresa Caruso; Morella Massa, *Archeologica Pisana. Scritti per Orlanda Pancrazzi*, Pisa: Giardini editori e stampatori, 17-20.
- **BONAMICI**, Marisa (2005): "Scene di viaggio ll'aldilà nella ceramografia chiusina", en F. Gilotta (a cura di), *Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania*. Napoli: Arte Tipografica, 33-44.
- **BONAMICI**, Marisa (2006): "Dalla vita alla morte tra Vanth e Turm Aitas" en Benedetta Adembri (a cura di), *Αεμνηστος. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, 1, Firenze: Centro Di, 522-538.
- **BONAMICI**, Marisa (2014): "Il viaggio verso l'Aldilà" en Giuseppe Sassatelli; Alfonsina Russo Tagliente, *Il viaggio Oltre la vita. Gli etruschi e l'Aldilà. Tra capolavori e realtà virtuale*. Bologna: Bologna University Press, 45-52.
- **BONAUDO**, Raffaella (2008): "Eroi in viaggio. Odisseo dalla Grecia in Etruria" *Bollettino di Archeologia Online. XVII International Congress of Classical Archaeology, Roma 22-26 Sept. 2008* Roma: Ministero per i beni e l'attività culturali, 15-28.
- **BONFANTE**, Giuliano ; **BONFANTE**, Larissa (2002) : *The etruscan language. An introduction*. Manchester-New York : Manchester University Press.
- **BONFANTE**, Larissa (1970): "Roman Triumphs and Etruscan Kings: The Changing Face of the Triumph", *JRS*, LX, 49-66.
- **BONFANTE**, Larissa (1971): " Etruscan dress as Historical Source: Some problems and examples", *AJA*, 75, 277-284.
- **BONFANTE**, Larissa (1984): "Human sacrifice on at Etruscan Funerary Urn", *AJA*, 88, 531-539.

- **BONFANTE**, Larissa (ed.) (1986): *Etruscan Life and Afterlife*, Detroit: Wayne State Library Press.
- **BONFANTE**, Larissa (1989): "La moda femminile etrusca" en Antonio Rallo, *Le donne in Etruria*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 157-171.
- **BONFANTE**, Larissa (1989b): "Nudity as a costume in Classical Art", *AJA*, 93, 543-570.
- **BONFANTE**, Larissa (1993): "Il vestito e il nudo nell'arte chiusina" en *La civiltà di Chiusi e del suo territorio*. Atti del XVII Convegno di Studi Etruschi ed Italici. Chianciano Terme 1989. Florence: L. S. Olschi, 385-396.
- **BONFANTE**, Larissa (1993b): "Fufluns Pacha: The Etruscan Dionysus" en Thomas H. Carpenter; Christopher A. Faraone (edited by), *Masks of Dionysus*. Ithaca: Cornell University Press, 221-235.
- **BONFANTE**, Larissa (1996): "Etruscan sexuality and funerary art" en Nathalie Boymel Kampen (ed), *Sexuality in Ancient Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 155-170.
- **BONFANTE**, Larissa (2000): "Classical nudity in Italy and Greece" en: en David Ridgway et alii, *Ancient Italy in its Mediterranean Setting. Studies in Honour of Ellen Macnamara*. London, 271-293.
- **BONFANTE**, Larissa (2000b): "Alcuni Specchi etruschi nel Metropolitan Museum of Art" en *Aspetti e problemi della produzione degli specchi etruschi figurati. Atti dell'incontro Internazionale di Studio (Roma 2-4 Maggio 1997)*, Roma: Arcane Editrice, 13-26.
- **BONFANTE**, Larissa (2003): *Etruscan dress*. London: The Johns Hopkins University Press.
- **BONFANTE**, Larissa (2005): "Etruscan Boundaries and Prophecy" en T. Atkin; J. Rykweert (eds): *Structure and Meaning in Human Settlements*. Philadelphia: University Museum of Archaeology and Anthropology, 153-163.
- **BONFANTE**, Larissa (2008): "Ritual Dress" en M. Gleba; H. Becker (eds.), *Votives, Places and Rituals in Etruscan Religion. Studies in Honour of Jean MacIntosh Turfa*. Leiden/Boston: Brill, 183-191.
- **BONFANTE**, Larissa (2009): "Gender benders" en Edward Herring; Kathryn Lomas (edited by), *Gender Identities in Italy in the First Millennium BC*. BAR International Series 1983. Oxford: Archaeopress, 109-116.
- **BONFANTE**, Larissa (2010): "Euripides in Etruria. Admetus and Alcestis" en ΠΑΡΑΧΟΡΗΓΗΜΑ Μελετήματα για το αρχαίο θέατρο προς τιμήν του καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκ, Τσιτσιρίδης Σταύρος, 463-478.
- **BONFANTE**, Larissa (2012) : "Luxury in Funerary Rituals in Ancient Italy: The Dress", en Petra Amman (Hrsg.) *Kulte - Riten - religiöse Vorstellungen bei den Etruskern und ihr Verhältnis zu Politik und Gesellschaft. Akten der 1. Internationalen Tagung der Sektion Wien/Österreich des Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici, Wien, 4. – 6. 12. 2008*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 335-344



- **BONFANTE**, Larissa (2012b): "Human Sacrifice. Etruscan Rituals for Death and Life." En C. Chiaramonte Treré; G. Bagnasco Gianni, F. Chiesa (a cura di) *Interpretando l'Antico. Scritti di archeologia offerti a Maria Bonghi Jovino*, Milano: Cisalpino, 67-82.
- **BONFANTE**, Larissa (2015): "Etruscan mirror and the grave" en en Marie-Laurence Haak (ed), *L'écriture et l'espace de la mort. Épigraphe et nécropoles à l'époque pré-romaine*. Roma : École française de Rome, 2-25
- **BONFANTE**, Larissa; **THOMSON DE GRUMMOND**, Nancy (1989): "Wounded Souls: Etruscan Ghosts and Michelangelo's Slaves", *AnnRom.*, 17-18, 99-116.
- **BONGHI JOVINO**, Maria (1986): *Gli etruschi di Tarquinia*. Modena: Panini Editore
- **BONGHI JOVINO**, Maria (2006): "Mini Mulvanice – mini turuce. Depositi votivi e sacralità. Dall'analisi del rituale alla lettura interpretativa delle forme di religiosità " en Annamaria Comella ; Sebastiana Mele ( a cura di): *Depositi votivi e culti dell'Italia antica dall'età arcaica a quella tardo-repubblicana. Atti del Convegno di Studi (Perugia, 1-4 giugno 2000)*, Santo Spirito: Edpuglia, 31-46.
- **BOOSEN**, Monika (1986) : *Etruskische Meersmischwesen untersuchungen zu typologie und bedeutung*. Roma : Giorgio Bretschneider.
- **BOTTINI**, Angelo (1992) : *Archeologia della salvezza*. Milano : Longanesi Editore
- **BOTTINI**, Angelo (2007): "Il sarcofago tarquiniese delle amazzoni", *Ostraka: Rivista di antichità*. XVI, 11-22.
- **BOTTACIN**, Annalisa (2008): "Stendhal archeologo nell antica Etruria meridionale. La nascita di una grande passione (1831-1835), *Studi Francesi*, CLV, 286-323.
- **BOULOGNE**, Jacques (2007): "Se couvrir ou se découvrir la tête. La gestuelle des romaines vue par plutarque (Etiologies romains 10, 11, 13, Et 14) en VV.AA., *Le Corps dans les cultures méditerranéennes. Actes du Colloque des 30-31 Mars & 1er April 2006 à l'Université de Perpignan*. Perpignan : PU Perpignan, 143-154.
- **BOYANCE**, Pierre (1972): "Le sommeil et l'immortalité " en *Études sur la religion romaine*. Rome : École française de Rome, 309-317.
- **BRANDT**, J. Rasmus (2014) : " Passage to the underworld. Continuity or Change in Etruscan Funerary Ideology and Practices (6<sup>th</sup> – 2<sup>nd</sup> Century BC)? en: J. Rasmus Brandt; Håkon Roland; Marina Prusac (edited by), *Death and Changing Rituals: Function and meaning in ancient funerary practices*, Studies in Funerary Archaeology, vol. 7, Oxfow books: 105-183
- **BRANDT**, J. Rasmus (2014b): "Tomba dei Tori at Tarquinia : A ritual approach" , *Nordlit*, XXXIII, 47-64.
- **BRIGGER**, Eliane; **GIOVANNINI**, Adalberto (2006): "Prothésis: Étude sur les rites funéraires chez les grecs et chez les étrusques ", *MEFRA*, 116-1, 179-248.

- **BRIGUET**, Marie-Françoise (1993) : "Deux sarcophages de Chiusi au Musée du Louvre," en G. Maetzke (a cura di) *La Civiltà di Chiusi e del suo Territorio, Atti del XVII Convegno di Studi Etruschi ed Italici, Chianciano Terme 1989* Florence : Leo Olschi Editore, 327-335.
- **BRIGUET**, Marie-Françoise (1996) : " L'urne cinéraire étrusque MA 2356 du Musée du Louvre ", *SE*, LXII, 211-248
- **BRIGUET**, Marie-Françoise (2002): *Les urnes cinéraires étrusques de l'époque hellénistique*, Paris , Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- **BRIGUET**, Marie-Françoise (2005) : "Urne cinéraire étrusque à sujet bachique au Musée du Louvre" *Αειμνήστος. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, vol. 2, Firenze: Centro Di, 656-659
- **BRILLIANT**, Richard (1963): *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage. New Heaven, Conneticut: the Accademy*, New Haven: Elliots Books.
- **BRILLIANT**, Richard (1984) : *Visual Narratives Storytelling in Etruscan and Roman Art*. London: Cornell University Press.
- **BRILLIANT**, Richard (1987) : *Narrare per immagini. Racconti di storie nell'arte etrusca e romana*. Firenze : Giunti
- **BRIOSO**, Maximo (1995) : "El concepto de más allá entre los griegos" en P.M. Piñero (ed.), *Descensus ad Inferos. La aventura de Ultratumba de los héroes (De Homero a Goethe)* : Sevilla : Universidad de Sevilla Secretariado de Publicaciones, 13-53.
- **BRIQUEL**, Dominique (1984) : *Les Pelasges en Italie. Recherches sur l'histoire de la légende*. Rome : École Française de Rome.
- **BRIQUEL**, Dominique (1987): "Regards étrusques sur l'au-dela " en : Hinard, François (dir.), *La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain. Actes du colloque de Cae*, 20-22 novembre 1985. Caen, Univeristé de Caen : 263-277.
- **BRIQUEL**, Dominique (1989) : "Gens ante alias magia dedita religionibus": les Étrusques et le sacré " en *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, 1989 - 3, 247-262
- **BRIQUEL**, Dominique (1990) : " Divination étrusque et mantique grecque : la recherche d'une origine hellénique de l'Etrusca Disciplina ", *Latomus*, XLIX, 321-342.
- **BRIQUEL**, Dominique (1991) : *L'origine lydienne des étrusques. Histoire de la doctrine dans l'Antiquité*. Roma : École française de Rome.
- **BRIQUEL**, Dominique (1997) : *Chrétiens et haruspices. La religion étrusque, dernier rempart du paganisme romain*. Paris : Presses de l'École normale supérieure.
- **BRIQUEL**, Dominique (1997b) : " La religiosité étrusque ou le regard de l'autre " en François Gaultier ; Dominique Briquel (dir), *Les Étrusques Les plus religieux des hommes. État de la recherche sur la religion étrusque. Actes du colloque international Galeries nationales du Grand Palais 17-18-19 novembre 1992*. Paris : La documentation française, 415-431.

- **BRIQUEL**, Dominique (1998) : “ Les cas étrusque: Le prophétisme rejeté aux origines ”, en Jean-Georges Heintz (ed.), *Oracles et prophéties dans l'antiquité. Actes du colloque de strasbourg 15-17 juin 1995*. Paris : Diffusion De Boccard, 439-455.
- **BRIQUEL**, Dominique (1999) : “ De l'Occident à l'Orient : l'évolution de la religion étrusque dans l'Antiquité tardive ” en Corinne Bonnet ; André Motte (édités par) : *Les syncrétismes religieux dans le monde Méditerranéen antique. Actes du Colloque International en l'honneur de Franz Cumont à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa mort. Rome, Academia Belgica, 25-27 septembre 1997*, Bruxelles- Brussel – Rome : Institut Historique Belge de Rome.337-356.
- **BRIQUEL**, Dominique (2001) : “ Millenarismo e secoli etruschi ” en *Minerva*, n°15, 263-278.
- **BRIQUEL**, Dominique (2002) : “ Rite étrusque et mythe grec: Le funeraillles de Patrocle dans l' Iliade et le rituel de divinisation des morts en Étrurie ” en Jorge Martínez-Pinna (coord.), *Mito y ritual en el antiguo Occidente Mediterráneo*, Málaga : Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- **BRIQUEL**, Domninique (2008);, “L'espace consacré chez les Étrusques: réflexions sur le rituel étrusco-romain de fondation des cités”, in X. Dupré; S. Ribichini; S.Verger (edd.), *Saturnia tellus. Definizioni dello spazio consacrato in ambiente etrusco, italico, fenicio-punico, iberico e celtico, Atti del convegno (Roma 2004)*, Roma: CSIC, 27-47
- **BRIQUEL**, Dominique (2012) : “ Instruments de musique et *insignia imperii* chez les Étrusques. Les sources littéraires ” en : Silvia Pittia ; Maria Teresa Schettino (sous la direction de) : *Les sons du pouvoir dans les mondes anciens*. Besançon: Université de Franche-Comté, 209-225.
- **BRIQUEL**, Dominique ; **GUITTARD**, Charles (ed.) (1991) : *Les écrivains du siècle d'Auguste et l'Etrusca Disciplina I CAESARODUNUM*, Suppl. 61
- **BROENS**, Cecilie (2013) : “ Manners make the man. Challenging a persistent stereotype in the study of Italian Iron Age graves”, *Analecta Romana. Instituti Danici*, XXXVIII, 53-78.
- **BROWN**, J.A. (Ed). (1971). “Approaches to the Social Dimensions of Mortuary Practices” *Memoirs of the Society for American Archaeology*, number 25.
- **BRUHL**, Adrien (1953): *Liber Pater. Origine et expansion du culte dionisiaque à Rome et dans le monde romain*. Paris: De Boccard.
- **BRULE**, Pierre (2006) : “ Bâtons et bâton du mâle, adulte, citoyen ”, en Lydie Bodiou, Dominique Frère & Véronique Mehl, *L'Expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 75-84.
- **BRUNI**, Stefano ( 1996) : “ Ancora sull'iconografia di Dionysos in Etruria. Sul candelabro da Montechiaro presso Pontecchio (Sasso Marconi) ”, *OCNUS*, 4, 67-88

- **BRUNN**, H. (1886) : “ Pitture etrusche ”, *Annali dell’Istituto di corrispondenza acheologica*, 38 (1866) : 422-432, pl. W.
- **BRUNN**, H.; **KORTE**, G. (1890-1916): *I rilievi delle urne etrusche (3 vols)*. Roma: L’Erma di Bretschneider.
- **BUBENHEIMER-ERHART**, Friederike (2010): “Meerpferde in der etruskischen Grabkunst” en A. Kieburg; A. Rieger (hrsg.), *Neue Forschungen zu den Etruskern Beiträge der Tagung vom 07. bis 09. November 2008 am Archäologischen Institut der Universität Bonn*. Oxford: Archaeopress, 131-137.
- **BUCECELATO**, Anna; **CATTI**, Sandra (1978): “Gruppo dei vasi pontici. Alcune osservazioni sul problema dei rapporti con la coeva pittura tombale tarquiniese”, *AC*, XXX, 193-200
- **BURANELLI**, Francesco (1985): *L’urna calabresi di Cerveteri*. Roma – Città del Vaticano: L’Erma di Bretschneider.
- **BURKERT**, Walter (1979): *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley-Los Angeles – London: University of California Press.
- **BURKERT**, Walter (1985): *Greek Religion*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- **BURKERT**, Walter (1998): *Creation of the sacred. Tracks of Biology in Early Religions*. Cambridge- London: Harvard University Press.
- **BURKERT**, Walter (2005): *Homo Necans. Rite sacrificiels et mythes de la Grèce ancienne*. Paris : Les belles Lettres.
- **BUXTON**, Richard (2009) : *Forms of Atonishment. Greek Myths of Metamorphosis*. Oxford: Oxford University Press.
- **CABRERA**, Paloma (2003): “Del mar y sus criaturas. Seres híbridos marinos en la iconografía suritálica” en : Isabel Izquierdo ; Hélène Le Meaux (coord.), *Seres Híbridos. Apropiación de Motivos míticos mediterráneo* . Madrid: Secretaria General Técnica. Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 111-139.
- **CABRERA**, Paloma (2005): “El dios entre las flores. El mundo vegetal en la iconografía de la Magna Grecia” en Ricardo Olmos, Paloma Cabrera, Santiago Montero (coord.), *Paraíso cerrado, jardín abierto: el reino vegetal en el imaginario religioso del Mediterráneo*, Madrid: Ediciones Polifemo, 147-170.
- **CABRERA**, Paloma (2013): “The Gifts of Dionysus. Dionysian Iconography in Apulian Vases” en A. Bernabé, M. Herrero de Jáuregui, A. I. Jiménez San Cristóbal y R. Martín Hernández (eds.): *Redefining Dionysus*, Berlin/Boston: De Gruyter, 488-503.
- **CAGIANO DE AZEVEDO**, Michelangelo (1959): “Saggio su alcuni pittori etruschi”, *SE*, XXVII, 79-106.
- **CALAME**, Claude (1997): “Mito, storia, ragione: l’utilizzo retorico del passato eroico nella Grecia classica”, en *Mito e storia in Magna Grecia. Atti del trentaseiesimo convegno di studi sulla Magna grecia*. Taranto 4-7 ottobre

- 1996, Taranto: Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia, 25-56.
- **CALAME**, Claude (2008) : “ Indentités lumineuses, espaces rituels, object textuelles : itinéraires initiatiques dans les lamelles funéraires d'or ” en S. Etienne, D. Jaillar, N. Lubtchansky et Cl. Pouzadoux (dir.), *Image et religion dans l'Antiquité gréco-romaine*. Actes du colloque de Rome, 11-13 décembre 2003, organisé par l'EFR, EFA, l'UMR 7041 du CNRS l'équipe ESPRI et l'ACI Jeunes Chercheurs ICAR Centre Jean Berard, 153- 165.
  - **CALAME**, Claude ; **LINCOLN**, Bruce (2012) : *Comparer en histoire des religions antiques*. Liège : Presses Universitaires de Liège.
  - **CALERO SECALL**, Inés (2012) : “Gestos y atavíos como lenguaje de la condición femenina. La mirada masculina desde los textos” en: González González, Marta (ed.), *Mujeres de la antigüedad texto e imagen, Homenaje a María Ángeles Durán López*. Madrid, Perséfone. Ediciones Electrónicas de la AEHM/UMA: 17-44.
  - **CANDIDA**, Bianca (1971): “Ulisse e le sirene. Contributo alla definizione di quattro officine volterrane” *Atti della Accademia dei Lincei. Rendiconti XXVI*, 199-235.
  - **CAPDEVILLE**, Gérard (1971): “Substitution des victimes dans les sacrifices d'animaux à Rome ”, *MEFRA*, 83-2, 283-323.
  - **CAMPOMACCHIA**, Anna Maria Gloria (2012) : “ I luoghi degli eroi ” en Valentino Nizzo ; Luigi La Roca (a cura di) : *Antropologia e archeologia a confronto: Rappresentazioni e pratiche del sacro. Atti dell'Incontro Internazionale di Studi. Roma, Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini 20-21 Maggio 2011*. Roma: E.S.s. Editorial Service System S.r.l., 125-133.
  - **CAMPOREALE**, Giovannangelo (1959) : “ L'amazzonomachia in Etruria ”, *SE*, XXVII, 107-137.
  - **CAMPOREALE**, Giovannangelo (1959b): “Le scene etrusche di protesi”, *RM LXVI*, 31-44.
  - **CAMPOREALE**, Giovannangelo (1960): “La prospettiva dall'alto nell'arte etrusca”, *Arch. Class.*, XXII, 139-154.
  - **CAMPOREALE**, Giovannangelo ( 1964) : “ Saghe greche nell'arte etrusca arcaica ”, *PP*, XIX, 428-446.
  - **CAMPOREALE**, Giovannangelo (1965) : “ Banalizzazioni etruschi di miti greci ” en *Studi in onore di Luisa Banti*. Roma, L'Erma di Bretschneider.
  - **CAMPOREALE**, Giovannangelo (1968) : “Banalizzazioni etruschi di miti greci II” , *SE*, XXXVI, 21-35.
  - **CAMPOREALE**, Giovannangelo (1969): “Bannalizzazioni etruschi di miti greci , *SE XXXVII*, 59-76.
  - **CAMPOREALE**, Giovannangelo (1984): *La caccia in Etruria*. Roma: Giorgio di Bretschneider.

- **CAMPOREALE**, Giovannangelo (1991): "Eroi e signori nelle prime scene narrative etrusche", *MEFRA*, 103- 1, 57-69.
- **CAMPOREALE**, Giovannangelo (1995): "L'oltretomba" en *Gli etruschi e l'Europa*. Milano: Fabri editore, 92-108.
- **CAMPOREALE**, Giovannangelo (2004) : *Gli Etruschi. Storia e civiltà*, Torino: UTET
- **CAMPOREALE**, Giovannangelo (2005): "Etruria meridionale (ed Etruria settentrionale?)" en Orazio Paoletti; Giovannangelo Camporeale (a cura di): *Dinamiche di sviluppo delle città nell'Etruria Meridionale: Veio, Caere, Tarquinia, Vulci. Atti del XXIII Convegno di Studi Etruschi ed Italici, Roma, Veio, Cerveteri/Pyrgi, Tarquinia, Tuscania, Vulci, Viterbo, 1-6 ottobre 2001*. Pisa and Rome: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 15-20.
- **CAMPOREALE**, Giovannangelo (2009): "The Deified Deceased in Etruscan Culture" en Sinclair Bell; Helen Nagy, *New Perspectives on Etruria and Early Rome. In Honor of Richard Daniel De Puma*, Wisconsin: The University of Wisconsin, 220-250
- **CAMPOREALE**, Giovannangelo (2012): "Appunti sull'ipogeo dei Volumni", *SE*, LXXV (MMIX), 61-72.
- **CANDELA**, Milena (1985): "Situle metalliche e ceramiche a beccuccio nel IV e III secolo a.C.", *BABESCH*, 60, 24-71.
- **CAPDEVILLE**, Gérard (1971): "Substitution des victimes dans les sacrifices d'animaux à Rome ", *MEFRA*, 83-2, 282-323.
- **CAPDEVILLE**, Gérard (1997) : " Les livres sacrés des étrusques " en Jean-Georges Heintz(ed.), *Oracles et prophéties dans l'antiquité. Actes du colloque de strasbourg 15-17 juin 1995*, Paris : Diffusion De Boccard, 457-508.
- **CAPPELLETTI**, Maria (1992) : *Museo Claudio Faina di Orvieto. Ceramica etrusca figurata*. Perugia: Electa. Editori Umbri Associati.
- **CAPOMACCHIA**, Anna Maria G. (2003): "L'eroe passa. La definizione spazio-temporale della realtà attraverso gli itinerari eroici" en Diana Segarra Crespo (ed.): *Trascorrir y recorrer. La categoría espacio-temporal en las religiones del mundo clásico. Actas del I seminario Hispano-Italiano de Historia de las Religiones (Roma, EEHAR 16-17 febrero 2001)*. Roma-Madrid, CSIC, 107-113.
- **CARANDINI**, Andrea (a cura di) (1985): *La romanizzazione dell'Etruria: il territorio di Vulci*. Milano: Regione Toscana – Electa.
- **CARPINO**, Alexandra (1996): "Greek Mythology in Etruria: An Iconographic Analysis of Three Etruscan Relief Mirrors", en John F. Hall (Edited by): *Etruscan Italy: Etruscan Influences on the Civilizations of Italy from Antiquity to the Modern Era*. Provo, Utah : Museum of Art, Brigham Young University, 65-91.
- **CARPINO**, Alexandra A. (2008): "Reflections from the Tomb. Mirrors as Grave Goods in Late Classical and Hellenistic Tarquinia", *Etruscan Studies*, 11, 1-33.

- **CARPINO**, Alexandra (2011): "Killing Klytaimnestra: Matricide Myths on Etruscan Bronze Mirrors", *Etruscan Studies* XIV, 3-38.
- **CASSIMATIS**, Hélène (1995): "Fenêtre de l'au-delà dans l'iconographie italote", *MEFRA*, 107-1995-2, 1061-1092.
- **CARANDINI**, Andrea (ed.) (1985) : *La romanizzazione dell'Etruria : il territorio di Vulci*. Milano: Electa.
- **CARTER**, Candance (1984): "A Funerary Urn from Volterra", *AJA*, 88, 541-545.
- **CASTIGLIONE**, Marianna (2008): "La tomba del tuffatore: nostalgia etrusca in Magna Grecia. Ancora sulla figura del defunto". G.M. Della Fina (a cura di), *La pittura etrusca / L'Italia prima di Roma, Atti del IV e V corso di perfezionamento (anni accademici 2005-2006, 2006-2007) (Italia Antiqua 3)*, Roma, Edizioni Quasar: 147-179.
- **CASTOLDI**, Mario (2006): en G. Siena Chiesa; E. Arslan (a cura di) ,*Miti greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al Collezionismo*, Catalogo della Mostra di Milano, Palazzo Reale, 2004-2005, Milano: Electa, 193-225.
- **CASTOR**, Alexis Q. (2010a): "Etruscan Horseshoe Earrings: a native jewelry type", *MDAI Romische Abteilung*, 116, 159-204.
- **CASTOR**, Alexis Q. (2010b): "Late Classical Representations of Jewelry: Identifying Costume Trends in Etrusco-Italic Art", *Etruscan Studies*, 13, 29-42.
- **CATALDI**, Marina (1988): *I sarcofagi etruschi delle famiglie Partunu, Camna e Pulena*. Roma: Edizioni Procom.
- **CATALDI**, Marina; **BETTINI**, Claudio (1994): *Pitture etrusche tarquiniesi La sala delle tombe dipinte nel Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia*. Novara: Istituto Geografico D'Agostino.
- **CATALDI DINI**, Maria (1987) : " La tomba dei Demoni Azzurri " en Maria Bonghi Jovino ; Cristina Chiaramonte Treré (ed.): Tarquinia: Ricerche, scavi e prospettive (Atti del Convegno internazionale di studi "La Lombardia per gli etruschi" (Milano 24-25 Giugno 1986)), Milano: Edizioni E.T., 37-42.
- **CATALDI DINI**, Maria (2005): "La tomba del Tifone restaurate", *Αειμνηστος. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, vol. 2, Firenze: Centro Di, 668-676.
- **CATENI**, Gabriele ; **FIASCHI**, Fabio (1984) : *Le urne di Volterra e l'artigianato artistico degli etruschi*, Firenze : Sansoni.
- **CENCIAIOLI**, Luana (a cura di) (2011) : *L'ipogeo dei Volumni a 170 anni della scoperta. Atti del Convegno*. Perugia: Effe
- **CENCIAIOLI**, Luana; **SCARPIGNATO**, Marisa (2014): *Etruschi di Perugia*, Bratislava: Beki.
- **CENTANNI**, Monica (1995): "Velare, svelare: dai misteri pagani a L'età della donna di Hans Baldung Grien" en: Sergio Bertelli; Monica Centanni (a cura di) *Il gesto: Nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*. Firenze: Ponte alle grazie, 176-198.

- **CERASOULO**, Orlando (2014) : “ Le tombe a fenditura superiore e le tombe semicostruite. Alcune considerazioni” en *L'Etruria meridionale rupestre. Atti del convegno internazionale “L'Etruria rupestre dalla Protostoria al Medioevo. Insediamenti, necropoli, monumento, confronti.” Barbarano Romano – Blera 8-10 ottobre 2010*, Roma: Palomi & Partner Srl, 184-195.
- **CERCHIAI**, Luca (1980) : “ La Macchaira di Achille : Alcune osservazioni a proposito della tomba dei Tori ”, *AION*, II, 25-39.
- **CERCHIAI**, Luca (1987) : “ Sulle tombe del tuffatore e della Caccia e Pesca. Proposta di lettura iconologica” *DdA*, Terza Serie – Anno 5 –n°2, 113-123.
- **CERCHIAI**, Luca (1990) : “ Achille e Troilo in Etruria: Alcune ipotesi su due cippi chiusini ” *DdA*, 1990-2, 61-66.
- **CERCHIAI**, Luca (1995) : “ Daimones e Caronte sulle stelle felsinee”, *PP*, 50, 3/6 (1995), 377-394.
- **CERCHIAI**, Luca (2003) : “ I pugili ai lati della porta ”, en Alessandra Minetti (a cura di) *Pittura etrusca. Problemi e prospettive, 'Atti del convegno, Sarteano 2001. Siena (2003)*, 78-86
- **CERCHIAI**, Luca (2006) : “ L'immaginario del mare nel mondo etrusco ”, en B.M. Giannattasio ; C. Canepa ; L. Grasso ; E. Piccardi (a cura di) : *Acquora, póntos, jam, mare... Mare, uomini e merci nel Mediterraneo antico, Atti del Convegno (Genova 2004)*, Borgo San Lorenzo : All'insegna del Giglio, 176-184.
- **CERCHIAI**, Luca (2007) : “ Breve appunto sulla Tomba delle Leonesse” en S. Fortunelli (ed.), *Sertum Perusinum Gemmae oblatum. . Docenti e allievi del Dottorato di Perugia in onore di Gemma Sena Chiesa Quaderni di Ostraka XIII*, (2007): 69-75.
- **CERCHIAI**, Luca (2007b) : “ "Il dono della vita da parte di Dioniso, anche agli Etruschi”, en A. Ciacci, P. Rendini, A. Zifferero (a cura di), *Archeologia della vite e del vino in Etruria (Atti convegno internazionale, Scansano 2005)*, Siena: Ci. Vin, 155-160.
- **CERCHIAI**, Luca (2008) : “ Riflessioni sul immaginario dionisiaco nella pittura funeraria etrusca di età arcaica” en: S. Etienne, D. Jaillar, N. Lubtchansky et Cl. Pouzadoux (dir.), *Image et religion dans l'Antiquité gréco-romaine. Actes du colloque de Rome, 11-13 décembre 2003, organisé par l'EFR, EFA, l'UMR 7041 du CNRS l'équipe ESPRI et l'ACI Jeunes Chercheurs ICAR Paris : Centre Jean Berard*, 439-446.
- **CERCHIAI**, Luca (2008b) : “ Gli etruschi e i pessi ”, *Alba della città, alba delle immagini?*. Atene : Scuola Archeologica Italiana di Atene, 91-109.
- **CERCHIAI**, Luca (2010) : “ Riflessioni sull'iconografia della caccia nella pittura tombale etrusca di età classica” en Carlo Gasparri, Giovanna Greco, Raffaella Pierobon Benoit (a cura di), *Dall'immagine alla storia Studi per ricordare Stefania Adamo Muscettola*, Napoli : Naus Editoria, 63-73.
- **CERCHIAI**, Luca (2010b) : “ Riflessi della grande pittura nell'iconografia etrusca di VI e V secolo ” en Irene Bragantini, *Atti del X Congresso*



*Internazionale Association Internationale pour la peinture murale antique (AIPMA), AION XVIII, 105-111.*

- **CERCHIAI**, Luca (2011) : “Culti dionisiaci e rituali funerarie tra Poleis magnogeeche e comunità anelleniche” en *La vigna di Dioniso: vite, vino e culti in Magna Grecia. Atti del Quarantanovesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia. Taranto 24-28 settembre 2009*, Taranto: Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia, 483-514.
- **CERCHIAI**, Luca (2014) : “Il dionisismo nell'immaginario funebre degli etruschi” en G. Sassatelli ; A. Russo Tagliente (a cura di), *Il viaggio oltre la vita. Gli etruschi e l'aldilà tra capolavori e realtà virtuale*, Bologna: Bononia University Press, 39-43.
- **CERCHIAI**, Luca; **LUBTCHANSKY**, Natalia; **POUZADOUX**, Claude (2015): “Du bon usage de la violence dans l'iconographie italote et étrusque” Réjane Roure (édité par), *Contacts et acculturations en Méditerranée occidentale – Hommages à Michel Bats. Actes du colloque d'Hyères, 15-18 septembre 2011*. Paris : Errance ; Aix-en-Provence : Centre Camille Jullian, 309-319.
- **CERCHIAI**, Luca; **MENICHETTI**, Mauro (2012): “Sacro e cultura visuale” Valentino Nizzo; Luigi La Rocca, *Antropologia e archeologia a confronto: Rappresentazioni e pratiche del sacro. Atti del incontro Internazionale di Studi. Roma. Museo Nazionale Preistorico etnográfico “Luigi Pigorini” 20-21 Maggio 2011*. Roma: Ediarché Editoria per l'Archeologia Srl, 379-386.
- **CHAMAY**, Jacques (1978) : “Les défunts portant bandages”, *BaBesch* 52-53, 247-249.
- **CHAPMAN**, Robert (2003) : “Death, society and archaeology: the social dimensions of mortuary practices” en *Mortality*, 8/3 , 305-312
- **CHERICI**, Armando (1994) : “Porsenna e Olta, Riflessioni su un mito etrusco”, *MEFRA*, 106-1, 353-402.
- **CHERICI**, Armando (1995): “Vasellame metallico e tombe con armi in Etruria”, *REA*, XCVII, 115-139.
- **CIFANI**, Gabriele (2003) : “Note sulla pittura funeraria dell'Etruria interna volsiniese” en Alessandra Minetti (a cura di) *Pittura etrusca. Problemi e prospettive*, 'Atti del convegno, Sarteano 2001. Siena (2003), 87-93.
- **CIFANI**, Gabriele (2014): “L'ipogeo dei Cacni a Perugia: cronologia e ideologia” en L. Godart (a cura di), *La memoria ritrovata. Tesori recuperati dall'Arma dei Carabinieri (Catalogo della mostra, Roma, Palazzo del Quirinale, 23 Gennaio – 16 Marzo 2014)*, Roma: Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica, 2014, 178-216..
- **CLEMEN**, C. (1928): “Die etruskische Säkularrechnung”, *SMSR*, 4, 235-242.
- **CLEMEN**, C (1936): “Les rapports de la religion étrusque avec les religions du proche-orient”, *AC*, V, 263-271.
- **COARELLI**, Filippo (1977) : “Arte ellenistica e arte romana: la cultura figurativa in Roma tra II e I secolo a.C.” en M. Martelli; M. Cristofani (eds),

- Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche*. Atti dell'incontro di Studi. Univesità di Siena, 28-30 aprile 1976. Firenze, Centro Di, 35-40.
- **COARELLI**, Filippo (1983): "Le pitture della tomba François a Vulci: una proposta di lettura ", *DdA.*, 1983-2, 43-69.
  - **COEN**, Alessandra (1993) : "Elmi di bronzo e corone d'oro: una rara associazione simbolica nelle sepolture etrusche di IV secolo a.C." en *Miscellanea Etrusco-Italica II – Quaderni dell'Istituto di Archeologia Etrusco-Italica*, 22, 89-107.
  - **COEN**, Alessandra (1997): "Sul motivo del pavone in Etruria", *Prospettiva*, LXXXVI, 93-101.
  - **COEN**, Alessandra (1999): *Corona etrusca*. Viterbo: Università degli studi della Tuscia.
  - **COEN**, Alessandra (2005): "Rappresentazioni vascolari nella pittura: Una breve nota", en F. Gilotta (a cura di), *Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania*. Napoli: Arte Tipografica, 19-31.
  - **COHEN**, Ada (1996): "Portrayals of Abduction in Greek Art. Rape or Metaphor? " en: Nathalie Boymel Kampen, *Sexuality in Ancient Art*, Cambridge: Cambridge Univeristy Press, 117-135.
  - **COLEMAN CARTER**, Joseph (1974): "The tomb of the Siren", *AJA*, 78, 131-139.
  - **COLIVICCHI**, Fabio (2006): "Lo specchio e lo strigile. Scambio di simboli e scambio fra i sessi", en Françoise-Hélène Massa-Pairault (dir.), *L'image antique et son interprétation*. Collection de l'École française de Rome 371. Rome : École française de Rome, 277-300.
  - **COLONNA**, Cécile (2013): "À propos de deux oenochoés étrusques à vernis noir et à frises d'Éros surpeintes ", *MEFRA*, 125/1, 93-113.
  - **COLONNA**, Giovanni (1973): "Scavi e scoperte" *SE*, 4, 548.
  - **COLONNA**, Giovanni (1974) : " La cultura dell'Etruria meridionale interna con particolare riguardo alle necropoli rupestri" en *Atti del Convegno Nazionale di Studi Etruschi ed Italici. Orvieto 27-30 giugno 1972*. Firenze, 253-265.
  - **COLONNA**; Giovanni (1978) "Archeologia dell'età romantica in Etruria. I Campanari di Toscanella e la tomba dei Vipinnana ", *SE*, 1978, 81-117
  - **COLONNA**, Giovanni (1980): "Note di lessico etrusco (farthan, huze, hinthial) en *SE*, XLVIII, 161-179, tavv. LIV-LV.
  - **COLONNA**, Giovanni (1980b) : " Riflessi dell'Epos greco nell'arte degli etruschi ", en *L' Epos greco in occidente. Atti del diciannovesimo convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto 7-12 ottobre 1979)*. Taranto : Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 303-320.
  - **COLONNA**, Giovanni (1981): "L'ideologia funeraria e il conflitto delle culture", *Archeologia Laziale IV, Quaderni del Centro di Studio per l'archeologia Etrusco-Italica*, 229-232.

- **COLONNA**, Giovanni (1983) : “ Note di mitologia e di lessico etrusco (Turmuca, Cvera, Esia) en *SE*, LI, 143-159.
- **COLONNA**, Giovanni (1984) : “ Per una cronologia della pittura etrusca di età ellenistica”, *DdA*, 3<sup>a</sup> serie, 1984-1, 1-24.
- **COLONNA**, Giovanni (1985): “Società e cultura a Volsinii”, *AnnFaina*, 2, 231-261.
- **COLONNA**, Giovanni (1985b): “Il culto dei morti”, en Mauro Cristofani (ed.), *La civiltà degli etruschi*. Firenze : Regione Toscana, 290-306.
- **COLONNA**, Giovanni (1986): “La tomba dei Velisna a norchia e la cronologia dei sarcofagi tardo-etruschi” en *Archeologia nella Tuscia I (Atti degli incontri di Studio organizzati a Viterbo 1984). Quaderni del Centro di Studio per l'archeologia etrusco-italica*, Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche, 23-32.
- **COLONNA**, Giovanni ( 1990) : “ Città e territorio nell'Etruria meridionale del V secolo” en *Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au Ve siècle av. J.-C. Actes de la table ronde de Rome (19-21 novembre 1987) Collection de l'École française de Rome 137*. Roma : École Française de Rome, 7-21.
- **COLONNA**, Giovanni, (1991): “Riflessioni sul dionisismo in Etruria”, Dionysos. Mito e mistero (atti del convegno internazionale, Comacci 1989), Ferrara, 1991, 117-155.
- **COLONNA**, Giovanni (1993) : “ I sarcophagi chiusine di età ellenistica ” en *La civiltà di Chiusi e del suo territorio. Atti del XVII convegno di studi etruschi ed Italici (Chianciano Terme 28 maggio - 1 giugno 1989)*. Firenze, 339-374.
- **COLONNA**, Giovanni (1993b): “Strutture teatriformi in Etruria” en *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique. Actes de la table onde organisée par l'equipe de recherches étrusco-italiques de l'UMR 126 (CNRS, Paris) et l'École française de Rome, Rome, 3-4 mai 1991*, Roma : École française de Rome, 321-347.
- **COLONNA**, Giovanni (1995) : “ L'avventura romantica ” en *Gli etruschi e l'Europa*. Milano: Fabri editore, 322-339.
- **COLONNA**, Giovanni (1996) : “ Il dokanon, il culto dei Dioscuri e gli aspetti ellenizzanti della religione deimorti nell'Etruria tardo-arcaica ”, en Lidiano Bacchielli; Margherita Bonanno Arvantinos (a cura di), *Scritti di antichità in memoria di Sandro Stucchi. Studi Miscellanei 29*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 165-184.
- **COLONNA**, Giovanni (1997): “Divinités peu connues du panthéon étrusque ” en François Gaultier ; Dominique Briquel (dir), *Les Étrusques Les plus religieux des hommes. État de la recherche sur la religion étrusque. Actes du colloque international Galeries nationales du Grand Palais 17-18-19 novembre 1992*. Paris : La documentation française, 167-184.
- **COLONNA**, Giovanni (1997b) : “ La gens titolare della tomba tarquiniese dell'Orco ”, *SE*, LXVI, 95-102.

- **COLONNA**, Giovanni (2002) : “ Celti e celtomachie nell arte etrusca ” en D. Poli (a cura di), *La battaglia del Sentino. Scontro fra nazioni e incontro in una nazione*. Roma : L’Erma di Bretschneider, 163-187
- **COLONNA**, Giovanni (2014) : “ L’aldilà degli etruschi : Caratteri generali ” en Giuseppe Sassatelli ; Alfonsina Russo Tagliente (a cura di), *Il viaggio oltre la vita. Gli etruschi e l’aldilà tra capolavori e realtà virtuale*. Bologna: Bologna University Press, 27-35
- **COLONNA DI PAOLO**, Elena ; **COLONNA**, Giovanni (1970): *Le necropoli rupestri dell’Etruria meridionale: Castel D’Asso*. Roma: CNR.
- **COMELLA**, Annamaria (2006): “Il messaggio delle offerte dei santuari etrusco-italici di periodo medio- e tardo-repubblicano” en Annamaria Comella ; Sebastiana Mele ( a cura di): Depositi votivi e cultu dell’Italia antica dall’età arcaica a quella tardo-repubblicana. Atti del Convegno di Studi (Perugia, 1-4 giugno 2000), Foggia: Edpuglia, 47-59.
- **COUSIN**, Catherine (2009) : “ Origine et place des didascalies dans l’imagerie funéraire étrusque ” en Marie-Laurence Haak (textes réunis par), *Écritures, cultures, sociétés dans les nécropoles d’Italie ancienne*. Table ronde des 14-15 decembre 2007. Bordeaux : De Boccard, 63-89.
- **COUSIN**, Catherine (2012) : “ Urnes étrusques avec représentation d’Ulysse et les Sirènes ” en Gaia, 15 (2012), 41-57.
- **CRISTOFANI**, Mauro ( 1965) : *La tomba delle Iscrizioni*. Firenze : G.C. Sansoni Editore.
- **CRISTOFANI**, Mauro (1967) : “ Ricerche sulle pitture della tomba François di Vulci. I fregi decorativi ” *DdA*, 1-1967-2, 186-219
- **CRISTOFANI**, Mauro (1967b) : “ Un cursus honorum di Cerveteri ” *SE*, 35, 609-618.
- **CRISTOFANI**, Mauro (1967c) : “ Storia dell’arte e acculturazione: le pitture tombali arcaiche di Tarquinia”, *Prospettiva*, VII, 2-10.
- **CRISTOFANI**, Mauro (1971) : *Le pitture della tomba del Tifone. Monumenti della pittura antica scoperti in Italia. Sezione Prima. La Pittura Etrusca. Tarquinii. Fasc. V*. Roma: Consiglio Nazionale della Ricerca.
- **CRISTOFANI**, Mauro (1975): *Statue cinerario chiusine di età classica*, Roma: Giorgio di Bretschneider.
- **CRISTOFANI**, Mauro (1976): “Storia dell’arte e acculturazione: le pitture tombali arcaiche di Tarquinia”, *Prospettiva*, VII, 2-10.
- **CRISTOFANI**, Mauro (1977) : “ Strutture insediative e modi di produzioni ” en M. Martelli; M. Cristofani (eds), Caratteri dell’ellenismo nelle urne etrusche. Atti dell’incontro di Studi. Univesità di Siena, 28-30 aprile 1976. Firenze, Centro Di, 74-80.
- **CRISTOFANI**, Mauro (1983) : “ Il banchetto in Etruria ” en *L’alimentazione nel mondo antico*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 123-132.
- **CRISTOFANI**, Mauro (1985): “Faone, la testa di Orfeo e l’immaginario femminile”, *Prospettiva*, 42, 2-12.

- **CRISTOFANI**, Mauro (1987): "La ceramica a figure rosse", en Marina Martelli, (ed) *La ceramica degli etruschi. La pittura vascolare*. Istituto geografico di Agostini, Novara: 43-50.
- **CRISTOFANI**, Mauro (1987b): "Pittura funeraria e celebrazione della morte. Il caso della Tomba dell'Orco" en *Tarquinia. Ricerche, Scavi e prospettive*. Atti del convegno Internazionale di studi "La Lombardia per gli etruschi" Milan, 1986, 191-202.
- **CRISTOFANI**, Mauro (1989) : " Celebrazioni della morte nella pittura funeraria etrusca ", en *Pittura etrusca al Museo di Villa Giulia, (Studi di archeologia pubblicati dalla soprintendenza archeologica per l'Etruria meridionale 6)*, Roma, 27-31.
- **CRISTOFANI**, Mauro (1990) " Dedicai ai Dioscuri " , *Prospettiva*, 53-56, 14-16
- **CRISTOFANI**, Mauro (1992): "La ceramografia etrusca fra età tardo-clasica ed ellenismo", *SE*, LVIII, 89-114.
- **CRISTOFANI**, Mauro (1995): "Mystai kai bakchoi. Riti di passaggio nei crateri volterrani", *Prospettiva*, 80, 2-14.
- **CRISTOFANI**, Mauro (1995b) : " Il mito etrusco in Europa fra XVI e XVIII secolo " en VV.AA., *Gli etruschi e l'Europa*. Milano: Fabbri editori, 276-291.
- **CRISTOFANI**, Mauro (1995c) *Tabula Capuana: un calendario festivo di età arcaica*, Firenze: Olschki.
- **CRISTOFANI**, Mauro (1997) : "Itinerari iconografici nella ceramografia volterrana", en *Aspetti della cultura di Volterra etrusca fra l'età del ferro e l'età ellenistica. Atti del XIX Convegno di Studi Etruschi e Italici (Volterra, 15-19 ottobre 1995)*, Firenze, 175-192.
- **CRISTOFANI**, Mauro (a cura di) (2000): *Gli Etruschi. Una nuova immagine*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale.
- **CRISTOFANI**, Mauro; **MARTELLI**, Marina (1978): "Fufluns Pachies. Sugli aspetti del culto di Bacco in Etruria", *SE*, XLVI, 119-133
- **CRISTOFANI MARTELLI**, Marina (1974) : " Contributo alla classificazione delle urne volterranne : l'officina di Poggio alle Croci " *DdA*, VIII/2, 213-230.
- **CRISTOFANI MARTELLI**, Marina (1976): "Note di ceramica volterrana" en *Mélanges offerts à Jacques Heurgon. L'Italie préromaine et la Rome républicaine*. Roma, 215-239.
- **CUE I** (1975) = Cristofani, Mauro ; Cristofani Martelli, Marina ; Fiumi, Enrico ; Maggiani, Adriano ; Talocchini, Anna (a cura di), *Corpus delle urne etrusche di età ellenistica 1. Urne Volterranne 1. I complessi tombali*. Firenze : Centro Di.
- **CUE II-1** ( 1977)= Cristofani, Mauro (a cura di), *Corpus delle urne etrusche di età ellenistica. 2. Urne volterranne 2. Il Museo Guarnacci. Parte Prima*. Firenze : Centro Di.
- **CUE II-2** (1986) = Cateni, Gabriele (a cura di). *Corpus delle urne etrusche di età ellenistica 2. Urne volterranne 2. Il Museo Guarnacci. Parte seconda*. Pisa : Pacidini editore.

- **CUE II-3** (2014) = Maggiani, Adriano (a cura di). *Corpus delle urne etrusche di età ellenistica 2. Urne volterrane 2. Il Museo Guarnacci. Parte terza*. Pisa: Pacidini editore.
- **CULTRARO**, Massimo; **TORELLI**, Mario (2009): "Status femminile e calzature", *Ostraka*, XVIII, 175-193.
- **CUMONT**, Franz (1966- 1<sup>o</sup> edición 1942): *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthier.
- **CUOZZO**, Mariassunta (1996) : "Prospettive teoriche e metodologiche nell'interpretazione delle necropoli: La post-processual archeology" *A.I.O.N.* Nuova serie 3, 1-36.
- **DABROWA**, Edward (2014): "The Arsacids: gods or Godlike creatures?" en Tommaso Gnoli; Federico Maria Muccioli (a cura di): *Divinizzazione, culto del sovrano e apoteosi tra antichità e Medioevo*. Ravenna: Bononia University Press, 149-160.
- **D'AGOSTINO**, Bruno (1982): "Le sirene, il tuffatore e le porte dell'Ade ", *A.I.O.N.*, V, 43-50.
- **D'AGOSTINO**, Bruno (1983) : " L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica ", *Prospettiva*, 32, 2-12.
- **D'AGOSTINO**, Bruno (1985) : " Società dei vivi, comunità dei morti: un rapporto difficile ", *DdA*, 1985, 1, 47-58
- **D'AGOSTINO**, Bruno (1985b) : " Achille e Troilo : Immagini, Testi e assonance " en *Annali di Archeologia e Storia Antica*, VII, 1-8.
- **D'AGOSTINO**, Bruno (1988) : " Le immagini e le società in Etruria arcaica " , *A.I.O.N.*, X, 217-225
- **D'AGOSTINO**, Bruno (1989), Image and society in Archaic Etruria, *JRS*, 79, 1-10.
- **D'AGOSTINO**, Bruno (1991): "Del Palazzo alla tomba", *Archeologia Classica*, 48, 223-235.
- **D'AGOSTINO**, Bruno (1995): "I pericoli del mare. Spunti per una grammatica del immaginario visuale" en *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca, italiota ed etrusca dal VI al IV secolo a.C : atti del convegno internazionale : Raito di Vietri sul Mare, Auditorium di Villa Guariglia, 29-31 maggio 1994*. Salerno : Edizioni 10/17, 201-211.
- **D'AGOSTINO**, Bruno (2000) : "Archaölogie der Gräber. Tod und Grabritus", in A. H. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker (a cura di), *Klassische Archaölogie. Eine Einführung*, Berlin: 313-31
- **D'AGOSTINO**, Bruno (2003a): " Appunti in margine alla Tomba François di Vulci " , en *Pittura etrusca. Problemi e prospettive, 'Atti del convegno, Sarteano 2001*. Siena (2003), 100-117.
- **D'AGOSTINO**, Bruno (2003b): *Gli etruschi*, Milano: Jaca Book
- **D'AGOSTINO**, Bruno (2014): "Le nozze di Hebe: l'eterna giovinezza degli dèi" en Chiara Lambert; Felice Pastore (a cura di), *Miti e popoli del Mediterraneo*

- antico. Scritti in onore di Gabriella d'Henry*. Salerno: Archi Postiglione, 193-198.
- **D'AGOSTINO**, Bruno ; **CERCHIAI**, Luca (1999) : *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci, l'immagine*. Roma : Donzelli Editore.
  - **D'AGOSTINO**, Bruno ; **SCHNAPP**, Alain. (1982) : " Les morts entre l'objet et l'image ", en G. Gnoli – J.-P. Vernant (a cura di), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge: Cambridge University Press, 17-25.
  - **DAMGAARD ANDERSEN**, Helle (1993) : " The etruscan ancestral cult – Its origin and Development and the importance of Anthropomorfization ", *Analecta Romana Instituti Danici*, XXI, 7-66.
  - **DAREGGI**, Gianna (1972): *Urne del territorio perugino. Un gruppo inedito di cinerari etruschi*. Roma: De Luca Editore.
  - **DAVIES**, Glenys (1985) : " The Significance of Handshake Motif in Classical Funerary Art", *AJA*, 89, 627-640.
  - **DAVIES**, Glenys (2006): "Etruscan Body Language" en: VV.AA., *Across Frontiers. Etruscans, Greeks, Phoenicians and Cypriots. Studies in honour of David Ridgway and Francesca Romana Serra Ridgway*, Accordia Research Institute, 402-410.
  - **DE ANGELIS**, Francesco (1999): " Tragedie familiari. Miti greci nell' arte sepolcrale etrusca", *Lo specchio del mito. Immaginario e realtà*, Roma, 53-66.
  - **DE ANGELIS**, Francesco (2002): " 'Specchi e miti. Sulla ricezione della mitologia greca in Etruria', *Ostraka* 11, 37-73.
  - **DE ANGELIS**, Francesco (2015): "Il destino di Hasti Afunei. Donne e famiglia nell'epigrafia sepolcrale di Chiusi" en Marie-Laurence Haak (ed), *L'écriture et l'espace de la mort. Épigraphie et nécropoles à l'époque pré-romaine*. Roma : École française de Rome.
  - **DE FILIPPIS CAPPALÀ**, Chiara (1997) : *Imago mortis. L'uomo romano e la morte*. Napoli: Loffredo Editore.
  - **DEFOSSE**, P. (1972): "Génie funéraire ravisseur (Calu) sur quelques urnes étrusques ", *AC*, 41, 487-499.
  - **DE GRUMMOND**, Nancy Thomson (2004) : " For the mother and for the daughter " en Anne P. Chaplin (edited by), *XAPIΣ: Essays in Honor of Sara A. Immerwahr*. Hesperia supplements 33, 351-370.
  - **DE GRUMMOND**, Nancy Thomson (2006) : *Etruscan Myth, Sacred History and Legend*, Philadelphia : University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.
  - **DE GRUMMOND**, Nancy Thomson (2008) : " On Mutilated Mirrors " en M. Gleba; H. Becker (eds.), *Votives, Places and Rituals in Etruscan Religion. Studies in Honour of Jean MacIntosh Turfa*. Leiden/Boston: Brill, 171-177.
  - **DE GRUMMOND**, Nancy Thomson; **SIMON**, Erika (eds.)(2006.), *The Religion of the Etruscans*, Austin: University of Texas Press.
  - **DEL CHIARO**, Mario (1970) : " Two Unusual Vases of the Etruscan Torcop Group: One with Head of Eithra (Hades)", *AJA*, 74, 292-294.

- **DEL CHIARO**, Mario (1974): *Etruscan Red-Figured Vase-Painting at Caere*, London, Los Angeles, Berkeley: University of California Press.
- **DEL CHIARO**, Marito (1978-1979): "An Etruscan Red-Figured Vase with Charun", *The J. Paul Getty Museum Journal*, VI-VII, 147-152.
- **DELLA FINA**, G.M.; **MERCURI**, Leone; **DE LUCIA BROLLI**, M.A. (2014): *Sulle Orme di Eracle*. Roma: Edizioni Quasar.
- **DE MARINIS**, Simonetta (1961): *La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- **DENOYELLE**, Martine (1995): "Iconographie mythique et personnalité artistique dans la céramique protoitaliote" en *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca, italiota ed etrusca dal VI al IV secolo a.C : atti del convegno internazionale : Raito di Vietri sul Mare, Auditorium di Villa Guariglia, 29-31 maggio 1994*. Salerno : Edizioni 10/17, 83-100.
- **DENOYELLE**, Martine (1996): "La cerámica protoitaliota. Alcune testimonianze delle relazioni tra Magna Grecia ed Etruria", en *Magna Grecia, Etruschi, Fenici. Atti del trentatreesimo convegno di studi sulla Magna Grecia. Taranto 8-13 ottobre 1993*, Napoli: Arti tipografica, 281-293.
- **DELPLACE**, Christiane (1980): *Le griffon. De l'archaïsme à l'époque impériale. Étude iconographique et Essai d'interprétation symbolique*. Bruxelles-Rome, Institute Historique Belge de Rome.
- **DELPINO**, Filippo (1995): "L'età del positivismo" en *Gli etruschi e l'Europa*. Milano: Fabri editore, 340-347.
- **DE LUCIA BROLLI**, Maria Anna; **MICHETTI**, Laura Maria (2005): "La cerámica a rilievo di produzione falisca", *MEFRA*, CXVII, 137-171.
- **DENTZER**, Jean-Marie (1968): " Les systèmes décoratifs dans la peinture murale italique ", *MEFRA*. 80, 1968. 85-141.
- **DENTZER**, Jean-Marie (1986) : *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VIIe au IVe siècle avant J.-C.*, Rome : Ecole française de Rome.
- **DEONNA**, W. (1956) : " Laus asini. L'âne, le serpent, l'eau et l'immortalité ". en *Revue Belge de Philologie et d'histoire*. Tome XXXIV, 6-46
- **DE PUMA**, Richard (1998) : " The Etruscan Rhadamanthys?", *Etruscan Studies*, V, 37-49.p. 22 n° 18 y 19
- **DE RUYT**, Franz (1932) : " Le Thanatos d'Euripide et le Charun étrusque ", *AC*, I, 61-77.
- **DE RUYT**, Franz (1934) : *Charun. Demon étrusque de la mort*. Rome : Institut Historique Belge.
- **DE RUYT**, Franz (1958) : " Charun, l'âme et le griffon sur deux stamnoi étrusques ", *AC*, 10, 97-101
- **DE SIMONE**, Carlo (2007) : " Alcuni termini chiavi della tabula cortonensis ", *Rasenna : Journal for the Center of Etruscan Studies*, 1, 1-6.
- **DE RUYT**, Franz (1989) : " Démonologie étrusque ", *AC*, 58, 211-220.



- **DETIENNE**, Marcel (1975): "Les chemis de la déviance: Orphisme, Dionysisme et pythagorisme" en *Orfismo in Magna Grecia. Atti del quattordicesimo convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 6-10 ottobre, 1974)*. Taranto: Arte tipografica Napoli, 49-79.
- **DIEHL**, E. (1934) : " Das Saeculum, seine Riten und Gebete ", *RhM*, 83, 255-272.
- **DIELS**, Hermann; **KRANZ**, Walther (1903): *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Frankfurt am Main: Weidmannsche buchhandlung.
- **DIEZ DE VELASCO**, Francisco (1995): *Los caminos de la muerte. Religión, rito e imágenes del paso al más allá en la Grecia antigua*. Madrid: Editorial Trotta S.A.
- **DIEZ DE VELASCO**, Francisco (2002): *Introducción a la Historia de las Religiones*. Madrid: Editorial Trotta S.A.
- **DI FAZIO**, Massimiliano (2001): "Sacrifici umani e uccisioni rituali nel mondo etrusco", *Rend. Mor. Acc. Linc.s.s. v. 12*, 435- 505.
- **DI FAZIO**, Massimiliano (2012): "Tempo del sacerdote, tempo del cittadino. Sacro e memoria culturale presso gli etruschi", en Valentino Nizzo; Luigi La Rocca, *Antropologia e archeologia a confronto: Rappresentazioni e pratiche del sacro. Atti del incontro Internazionale di Studi. Roma.Museo Nazionale Preistorico etnográfico "Luigi Pigorini" 20-21 Maggio 2011*. Roma: Ediarché Editoria per l'Archeologia Srl.
- **DI FAZIO**, Massimiliano (2013): " Callimachus and the Etruscans: Human sacrifice between myth, history and historiography", *Histos*, 7, 48-69.
- **DOBROWOLSKI**, Witold (1978): "The drawings of Etruscan Tombs by Franciszek Smuglewicz and his cooperation with James Byres", *Bulletin Musée National de Varsovie*, XIX, nº 4, 97-119.
- **DOBROWOLSKI**, Witold (1988): "La tomba dei sacerdoti danzanti a Corneto" en VV.AA.; *Die Welt der Etrusker*, Berlin: Akademie Verlag, 307-313.
- **DOBROWOLSKI**, Witold (1991): "Il mito di Prometeo. Il limite tra il cielo e la terra nell'arte etrusca" en *Miscellanea Etrusca et Italica in onore di M. Pallottino*, Roma, 1213-1230.
- **DOBROWOLSKI**, Witold (1994): "I dioscuro sugli specchi etruschi" en M. Martelli (ed.), *Tyrrhenoi Philotechnoi. Atti dell Giornata di studio organizzata dalla Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università degli Studi della Tuscia in occasione della mostra Il mondo degli Etruschi. Testimonianze dai Musei di Berlino e dell'Europa orientale. Viterbo. 13 ottobre 1990*. Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 173-182.
- **DOBROWOLSKI**, Witold (1997): "La Tomba della Mercareccia e i problemi connessi" *SE*, LXIII, 123-148.
- **DOMENICI**, Ilaria (1999): "L'eroe con l'aratro. A proposito di un'urnetta etrusca inédita di Heidelberg" *Lo specchio del mito. Immaginario e realtà*, Roma: Paillia, 79-90

- **DOMENICI, Ilaria** (2009): *Etruscae Fabulae. Mito e rappresentazione*. Roma: Giorgio Bretschneider editore.
- **DOMENICI, Ilaria** (2009b): "Un contributo sulla ricezione di un mito greco in Etruria: Il caso di Telefo" en Maurizio Harari, Silvia Paltineri, Mirella T.A. Robino (a cura di), *Icone del mondo antico. Un seminario di storia delle immagini. Pavia, Collegio Ghislieri, 25 novembre 2005*. Roma: L'erma di Bretschneider, 159-167.
- **DOMENICI, Ilaria** (2012): "Andare in barca nel regno dei morti" en M. Harari; S. Paltineri, (a cura di) *Segni e colori. Dialoghi sulla pittura tardoclassica ed ellenistica. Atti del convegno(Pavia, Collegio Ghislieri, 9-10 marzo 2012)*. Roma, L'Erma di Bretschneider, 94-97
- **DOUGLAS, Mary** (1978): *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*. Madrid: Alianza Universidad.
- **DOUGLAS, Mary** (2002): *Purity and danger. An analysis of the concepts of pollution and taboo*. London and New York:Routledge.
- **DRAGONI, Chiara** (2006): "I vasi del gruppo di Vanth del Museo Claudio Faina in Orvieto: Alcune precisazioni" en *Italia Antiqua. Storia dell'etruscologia. L'arte e la produzione artigianale in Etruria*. Atti del II e III corso di perfezionamento. Edizioni Quasar, 189-203.
- **DUCATI, Pericle** (1910): " Le pietre funerarie felsinee ". *Monumenti antichi della Reale Accademia dei Lincei*. XX. Milano: Ulrico Hoepli, 358-727.
- **DURAND, Gilbert** (1994) : " El sentido iniciático del viaje de Heracles" en Joël Thomas (sous la direction de): *L'imaginaire religieux Gréco-romain*. Perpignan: Press Universitaires de Perpignan, 11-23.
- **EDLUND-BERRY, Ingrid E. M.** (2006): "Ritual Space and Boundaries in Etruscan Religion" en Nancy Thomson de Grummond ; Erika Simon (eds.), *The Religion of the Etruscans*, Austin: Univeristy of Texas Press, 116-131.
- **EDMONDSON, Jonathan** (2008): "Public Dress and Social Control in Late Republican and Early Imperial Rome" en Jonathan Edmondson; Alison Keith (edited by), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*. Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 21-46.
- **EKROTH, Gunnel** (2009): "The cult of Heroes", en Sabine Albersmeier (edited by): *Heroes . Mortals and Myths in Ancient Greece*. Baltimore: Walters Art Museum, 120-143.
- **ELLIOT, John** (1995): "The Etruscan Wolfman myth and ritual", *Etruscan Studies*, II, 17-33.
- **EMILIOZZI, Adriana** (1993) "Per gli Alethna di Musarna", en *Miscellanea Etrusco-Italica I – Quaderni dell'Istituto di Archeologia Etrusco-Italica*, 22, 109-146.
- **EMILIOZZI, Adriana** (a cura di) (2000): *Carri di guerra e principi etruschi. catalogo della Mostra : Viterbo, Palazzo dei Papi, 24 maggio 1997-31 gennaio 1998*.Roma: L'Erma di Bretschneider.
- **ENKING, R.** (1943): "Culsu und Vanth", *MDAI*, LVIII, 48-69.

- **FABIAN, J** (1983): *Time and the Other. How Anthropology makes its Objects*, New York
- **FALCONI AMORELLI, Maria Teresa** (1962): "Urnette etrusche della collezione Gorga", *SE*, XXX, 321-333.
- **FERNÁNDEZ, Bernard** (2001): "L'homme et le voyage, une connaissance éprouvée sous le signe de la rencontre " en René Barbier (edité par) : *Education et sagesse. La quête du sens*. Paris : Albin Michel, 1-29.
- **FERRARI, Gloria** (1990): "Figures of Speech: The picture of Aidos", en *Metis. Anthropologie des mondes grecs anciens* 5 (1990): 185-204.
- **FERUGLIO, Anna Eugenia** (1995): *Porano. Gli etruschi*, Perugia: Quattroemme.
- **FERUGLIO, Anna Eugenia** (1999): "Necropoli del territorio. Le tombe Golini I et II in località Settecimini" en P. Bruschetti; A.E. Feruglio (a cura di): *Todio-Orvieto*. Perugia: Quattroemme: 155-171.
- **FERUGLIO, Anna Eugenia** (2002): "La tomba dei Cai Cutu e le urne cinerarie perugine" en G.M. Della Fina (ed.), *Perugia etrusca. Atti del IX Convegno Orvieto 2001*, *Annali Faina* 9, Roma: Edizioni Quasar, 475-495.
- **FIORENTINI, Mario** (2008): "Culti gentilici, culti degli antenati", *Scienze dell'Antichità 14: Atti del Convegno Internazionale: Sepolti tra i vivi. Evidenza ed interpretazione di contesti funerari in Abitato. Roma 26-29 aprile 2006*, Roma: Edizioni Quasar, 987-1046.
- **FIORINI, Lucio** (2007): "Immaginario della tomba. Retaggi arcaici e soluzioni ellenistiche nella pittura funeraria di Tarquinia" en *Ostraka: Rivista di antichità*. 16- Gen/Giu 2007, 131-147.
- **FISCHER-HANSEN, Tobias** (1993): "Apulia and Etruria in the early Hellenistic period. A survey." en Pia Guldager, Inge Nielsen & Marjatta Nielsen (ed.) *Aspects of Hellenism in Italy Towards a Cultural Unity? Acta Hyperborea* 5, 53-79.
- **FLEISCHER, Roibert** (2004): " Zum Priestersarkophag in Tarquinia" en *Studi di archeologia in onore di G. Traversari*, Roma, 375-382.
- **FONTAINE, Pierre** (1995): "A propos des inscriptions Suthina sur la vaisselle métallique étrusque", *REA*, 97: 201-216.
- **FRANK, Tennely** (1927); "The Bacchanalian Cult of 186 B.C.", *The Classical Quarterly*, XXI, 128-132.
- **FRANZONI, Claudio** (2006): *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione nell'arte greca*. Torino: Biblioteca Einaudi.
- **FRANZONI, Francesco** (2008): "Contributo alla storia degli studi sulla pittura etrusca. Problemi di cronologia nella pittura funeraria tarquiniese di età severa e classica" en *La pittura etrusca. Atti del IV corso di perfezionamento (Anno Accademico 2005-2006)*. Roma: Edizioni Quasar, 3-43.
- **FRANZONI, Francesco** (2011): "Alcune annotazioni sulla cronologia delle tombe tarquiniesi dipinte di III secolo" en: Gioacchino Francesco La Torre; Mario Torelli (a cura di), *Pittura ellenistica in Italia e Sicilia. Linguaggi e*

- tradizioni. *Atti del Convegno di Studi (Messina, 24-25 settembre 2005)*, Roma: Giorgio di Bretschneider, 361-385.
- **FRANZONI**, Francesco (2012): "Pittura parietale e architettura nelle tombe tarquiniesi più recenti" en M. Harari ; S. Paltineri, (a cura di) *Segni e colori. Dialoghi sulla pittura tardoclassica ed ellenistica*. Atti del convegno(Pavia, Collegio Ghislieri, 9-10 marzo 2012). Roma, L'Erma di Bretschneider: 87-101.
  - **FRANZONI**, Franceso (2014): "Alcune note sulla tomba della Sirena a Sovana" en *L'Etruria meridionale rupestre Atti del convegno internazionale "L'Etruria rupestre dalla Protostoria al Medioevo. Insediamenti, necropoli, monumenti, confronti". Barbarano Romano - Blera, 8-10 ottobre 2010*. Roma: Palombi and Partners, 317-326.
  - **FRÈRE**, Dominique (2012): "Le vase à parfum, objet de la mémoire familiale? ", en Tiphaine Barthélémy ; Joël Candau (sous la direction de) : *Mémoire familiale, objets et économies affectives*. Bordeaux : Éditions du CTHS, 37-44.
  - **FRONTISI-DUCROUX**, Françoise (1984) : " Au miroir du masque " en Lisarrague et alii, *La cité des images : religion et société en Grèce antique*. Paris: Edition de la Tour, 147-160.
  - **FRONTISI-DUCROUX**, Françoise (1986): "Les limites de l'anthropomorphisme : Hermès et Dionysos. " en Charles Malamoud ; Jean-Pierre Vernant (sous la direction de) : *Le temps de la réflexion VII. Corps des dieux*. Paris : Éditions Gallimard, 193-212.
  - **FRONTISI-DUCROUX**, Françoise, (2001): *L'homme-cerf et la femme-araignée*, Paris : Éditions Gallimard.
  - **FRONTISI-DUCROUX**, Françoise; **LISSARRAGUE**, François (1983) : " De l'ambiguité à l'ambivalence Un parcours dionysiaque ", *AION*, V, 11-32.
  - **FRONTISI-DUCROUX**, Françoise ; **LISSARRAGUE**, François (1998) : " Signe, object, support : regard privé, regard public " *Ktema*, XXIII, 137-144.
  - **FROTHINGHAM**, A.L. (1915) : " Medusa II. The Vegetation Gorgoneion", *AJA*, 19, 13-23.
  - **FROVA**, Arturo (1908): "La morte e l'oltretomba nell'arte etrusca", *Il Rinnovamento*, Fasc I e 2, Anno II, 1-74.
  - **FURTWÄNGLER**, Adolf (1900): *Die Antiken Gemmen: Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum*. Leipzig und Berlin.
  - **GALLI**, Edoardo (1921) : *Perugia. Il museo funerario del Palazzone all' ipogeo dei Volumni*. Firenze: Vallecchi Editore.
  - **GALLINI**, C. (1973): "Che cosa intendere per ellenizzazione", *DdA* VII, 175-191
  - **GALLON-SAUVAGE**, A.L. Philippe (2005): "Un delfino dionisiaco nella tomba dell'Orco di Tarquinia ?", en Orazio Paoletti, Giovannangelo Camporeale, *Dinamiche di sviluppo delle città nell'Etruria Meridionale: Veio, Caere, Tarquinia, Vulci. Atti del XXIII Convegno di Studi Etruschi ed Italici, Roma, Veio, Cerveteri/Pyrgi, Tarquinia, Tuscania, Vulci, Viterbo, 1-6 ottobre 2001*. Two

- Volumes*. Pisa and Rome: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 415-421
- **GAMBETTI**, Caterina (1974) : *I coperchi di urne con figurazioni femminili nel museo archeologico di Volterra*. Milano : Cisalpino – Goliardica.
  - **GARLAND**, Robert (1985) : *The Greek Way of Death*. Ithaca. New York: Cornell University Press.
  - **GAULTIER**, Françoise (1995) : “ La collezione Campana ” en *Gli etruschi e l'Europa*. Milano: Fabri editore, 350-361.
  - **GELINNE**, Michel (1988) : “ Les champs Élysées et les îles des bienheureux chez Homère et Pindare. Essai de mise au point ”, *Les études classiques*, LVI, 224-240.
  - **GÉLIS**, Jacques (1997) : “ Les pierres de confins: contribution à une anthropologie religieuse des limites ” en *Homo religiosus, Mélanges en l'honneur du professeur Jean Delumeau*, Paris : Fayard, 17-24
  - **GEMPELER**, R.D. (1974): *Die Etruskischen Kanopen. Herstellung, Typologie, Entwicklungsgeschichte*, Einsiedeln: Benzinger
  - **GENTILI**, Maria Donatella (1994) : *I sarcofagi etruschi in terracota di età recente*. Roma : Giorgio Bretschneider Editore.
  - **GENTILI**, Maria Donatella (1997) : “ Sarcofagi fitilli etruschi d'età ellenistica : due nuovi esemplari ” en *Etrusca et Italica. Scritti in ricordo di Massimo Pallottino* (volume 2) Pisa-Roma : Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 371-380.
  - **GENTILI**, Maria Donatella (2005): “Contributo alla conoscenza di un centro dell'Etruria Meridionale Interna: La Bottega dei Sarcofagi di S. Giuliano” en: Orazio Paoletti, Giovannangelo Camporeale, *Dinamiche di sviluppo delle città nell'Etruria Meridionale: Veio, Caere, Tarquinia, Vulci. Atti del XXIII Convegno di Studi Etruschi ed Italici, Roma, Veio, Cerveteri/Pyrgi, Tarquinia, Tuscania, Vulci, Viterbo, 1-6 ottobre 2001. Two Volumes*. Pisa and Rome: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 646-653.
  - **GERHARD**, Edouard (1843): *Etruskische Spiegel*, II. Berlin: Druck und Verlag von Georg Reiner.
  - **GHERCANOC**, F. ; **HUET**, V. (2007) : “ Pratiques politiques et culturelles du vêtement”, *Revue Historique* 2007/1, n° 641, 3-30
  - **GIGLIOLI**, Giulio Q. (1930) : “ Il vaso volcente di Admeto e Alcesti nella Bibliothèque Nationale di Parigi ”, *SE*, IV, 365-369.
  - **GILOTTA**, Fernando (1990) : “ Il sarcofago del magistrato ceretano nel Museo Gregoriano Etrusco”, *Rivista dell'Istituto Nazionale D'Archeologia e Storia dell'arte* S III, Anno XII, 1989, 69-90.
  - **GILOTTA**, Fernando (1996): “So we go on, dimness after dimness” Osservazioni su alcune tombe dipinte di Tarquinia”. *BdA*, n° 96-97, 81-96.
  - **GILOTTA**, Fernando (2000) : “ Considerazioni su alcuni problemi di pittura etrusca ellenistica”, *RM*, 107, 177-190.

- **GILOTTA**, Fernando (2007): "Pitture etrusche: Discussioni e studi recenti" , *Bollettino d'Arte*, 140, (Aprile-Giugno 2007), 57-74.
- **GILOTTA**, Fernando (2010): "A Journey to the Hades with Turms Aitas" en L. Bourke Van der Meer (edited by), *Material Aspects of Etruscan Religion. Proceedings of the International Colloquium. Leiden May 29 and 30, 2008*, Leuven – Paris – Walpole MA: Peeters, 105-115.
- **GINGER**, Birgitte (1996): "Identifying Gender in the Archaeological Record: Revising Our Stereotypes," *Etruscan Studies*, 3, 65-71.
- **GIONTELLA**, Claudia (2011): "Bronze Grave Goods from Norcia", *Etruscan Studies*, 14, 141-154.
- **GIUMAN**, Marco (2006): "Il filo e le briglie. Epinetra, stoffe e Amazzoni tra mito e archeologia" en Françoise-Hélène Massa-Pairault (sous la direction de), *L'image antique et son interprétation*. Rome : École française de Rome, 237-259.
- **GIUMAN**, Marco (2013): *Archeologia dello sguardo. Fascinazione e Baskania nel mondo classico*. Roma: Giorgio Bretschneider editore.
- **GLEBA**, Margarita (2012): "Linen-clad etruscan Warriors" en Marie-Louise Nosch (edited by), *Wearing the cloak. Dressing the soldiers in Roman time*, Oxford: Oxford Books, 45-55.
- **GLINISTER**, Fay (2008): "Veiled and unveiled: Uncovering Roman Influence in Hellenistic Italy" en M. Gleba; H. Becker (eds.), *Votives, Places and Rituals in Etruscan Religion. Studies in Honour of Jean MacIntosh Turfa*. Leiden, 193-215
- **GNOLI**, Gherardo; **VERNANT**, Jean-Pierre (sous la direction de) (1982): *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*. Cambridge: Cambridge University Press; Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- **GOETHERT**, Klaus Peter (1974): *Typologie und chronologie der jüngeretruskischen steinsarkophage*. Düsseldorf: UuLB
- **GONZÁLBES CRAVIOTO**, Enrique (2003): *Viajes y viajeros en el mundo antiguo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- **GORING**, Elizabeth (2004): *Treasures from Tuscany. The Etruscan Legacy*. Edinburgh : NMS National Museums of Scotland.
- **GOVI**, Elisabetta (2009): "L'archeologia della morte a Bologna: spunti di riflessione e prospettive di ricerca", en Raffaella Bonaudo, Luca Cerchiai, Carmine Pellegrino (a cura di), *Tra Etruria, Lazio e Magna Grecia: indagini sulle necropoli Atti dell'Incontro di Studio Fisciano, 5-6 marzo 2009*, Paestum: Pandemus, 21-35.
- **GOVI**, Elisabetta (2011): "Rinascere dopo la morte. Una scena enigmatica sulla stele n. 2 del sepolcreto Tamburini di Bologna" en *Tra protostoria e storia. Studi in onore di Lorena Capuis*. Antenore Quaderni 20, Roma: Edizioni Quasar, 195-207.
- **GOVI**, Elisabetta (2014): "I segnacoli funerari di Bologna tra V e IV secolo a.C." en Giuseppe Sassatelli; Alfonsina Russo Tagliente, *Il viaggio Oltre la vita*.

- Gli etruschi e l'Aldilà. Tra capolavori e realtà virtuale*. Bologna: Bologna University Press, 110-119.
- **GOVI**, Elisabetta ; **SASSATELLI**, Giuseppe (1993) : “ Il sepolcreto etrusco del Polisportivo di Bologna : nuove stele fiesolane ”, *OCNUS*, n° 1, 103-124.
  - **GRENIER**, Albert (1948): *Les religions de l'Europe ancienne. Les religions étrusque et romaine*. París.
  - **GRENIER**, Albert (1955) : “ Le dieu au maillet Gaulois et Charun ”, *SE*, XXIV, 129-135.
  - **GUIMIER-SORBETS**, Anne-Marie (2002): “Architecture et décor funéraires, de la Grèce à l'Égypte : l'expression du statut héroïque du défunt ”, *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique. Études réunies par Christel Müller et Francis Prost en l'honneur de Francis Croissant*. Paris : Publications de la Sorbonne, 159-177.
  - **GUITTAR**, Charles (1988) : “ Contribution des sources littéraires a notre connaissance de l'Etrusca Disciplina : Tarquitiu Priscus et les Arbores Infelices ”, en VV.AA., *Die Welt der Etrusker*, Berlin : Akademie Verlag, 91-99.
  - **GUITTARD**, Charles (2002) : “ Les limites imparties à la vie des hommes et des cités à Rome et en Etrurie : Les siècles ” en F. Diéz de Velasco (ed.), *Miedo y religión*, Madrid : Ediciones del Orto, 147-153.
  - **GULDAGER BILDE**, Pia (1994) : “ Ritual and Power. The Fan as a Sign of Rang in Central Italy Society ”, *Analecta Romana institute Danici* XXII, 8-34.
  - **HAACK, Marie Laurence** (2008): “Il concetto di transferts culturels? Un alternative soddisfacente a quello di romanizzazione? Il caso etrusco.” En G Urso, *Patria diversis gentibus una? Unità politica e identità; etniche nell'Italia antica. Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 20-22 settembre 2007*, Pisa : Fondazione Canussio, 136-146.
  - **HALM-TISSERANT**, Monique (1999) : “ Le paysage sacré dans la peinture de vases grecque ”, *Ktema*, 24, 243-250.
  - **HAMPE**, Roland ; **SIMON**, Erika (1964) : *Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst*. Mainz : P. von Zabern.
  - **HANFMANN**, G.M.A. (1945): “Etruscan Reliefs of Hellenistic Period”, *JHS*, LXV, 45-57.
  - **HARARI**, Marurizio (1988) : “ Les gardiens du Paradis. Iconographie funéraire et allégorie mythologique dans la céramique étrusque à figures rouges tardives ” *Quad. Tic. XVII*, 169-193.
  - **HARARI**, Maurizio (1992) : “ Etruscan Art : from difference to duality (and beyond) ”, *Accordia Reasearch Papers*, III, 101-106.
  - **HARARI**, Maurizio (1993) : “ A Tarquinia, tra pittura vascolare e pittura parietale. Due studi di decorazione accessoria e no ” *Quad. Tic. XXIII*, 157-175.
  - **HARARI**, Maurizio (1995): “Ipotesi sulle regole del montaggio narrativo nella pittura vascolare etrusca” en *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca, italiota ed etrusca dal VI al IV secolo a.C : atti del convegno*

*internazionale : Raito di Vietri sul Mare, Auditorium di Villa Guariglia, 29-31 maggio 1994. Salerno : Edizioni 10/17, 103-111.*

- **HARARI, Maurizio.** (2000): "Le ceramiche dipinte di età classica ed ellenistica" en Mario Torelli. (ed) *Gli etruschi*. Bompiani, Venezia: 439-453.
- **HARARI, Maurizio** (2005): "La tomba n. 2957 di Tarquinia. Detta dei Pigmei. Addenda et corrigenda" en F. Gilotta (a cura di), *Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania*. Napoli: Arte Tipografica, 79-91.
- **HARARI, Maurizio** (2007): "Lo scudo spezzato di Vel Saties" en *Ostraka: Rivista di antichità*. 16- Gen/Giu , 45-54
- **HARARI, Maurizio** (2008): "Turms il nome e la funzione" en N. Lubtchansky et alii (eds), *Image et religion dans l'Antiquité gréco-romaine (Rome, 11-13 décembre 2003)*, Rome : Ecole française de Rome, 345-354.
- **HARARI, Maurizio** (2008b) : " La Tomba dei Festoni di Tarquinia e alcuni problemi di pittura greca tardoclassica" en *Bollettino di Archeologia Online. XVII International Congress of Classical Archaeology, Roma 22-26 Sept. 2008 Session: Linguaggi e tradizioni della pittura ellenistica in Italia e in Sicilia*. Ministero per i beni e l'attività culturali. 56-77.
- **HARARI, Maurizio** (2011): "Perché al inferno cresce la barba ai draghi" en: Gioacchino Francesco La Torre; Mario Torelli (a cura di), *Pittura ellenistica in Italia e Sicilia. Linguaggi e tradizioni. Atti del Convegno di Studi (Messina, 24-25 settembre 2005)*, Roma: Giorgio di Bretschneider, 387-397.
- **HARARI, Maurizio** (2012): "Le tombe invéntate di padre Forlivesi" en M. Harari ; S. Paltineri, (a cura di) *Segni e colori. Dialoghi sulla pittura tardoclassica ed ellenistica*. Atti del convegno (Pavia, Collegio Ghislieri, 9-10 marzo 2012). Roma, L'Erma di Bretschneider: 107-114.
- **HARARI, Maurizio** (2012b): "Etruscologia e fascismo", *Athenaum. Studi di Letteratura e Storia dell'Antichità*, volumen centésimo I-II, 405-418.
- **HARARI, Maurizio** (2013): "Orco III" en *ACME*, 134 (2013), 287-308.
- **HARRIS, W.V.** (1971): *Rome in Etruria and Umbria*. Oxford: Clarendon Press.
- **HAYNES, Sybille** (1971): *Etruscan Sculpture*, London: The trustees of the British Museum.
- **HAYNES, Sybille** (1995): "Etruria Britannica" en *Gli etruschi e l'Europa*. Milano: Fabri editore, 310-319.
- **HAYNES, Sybille** (2000) : *Etruscan Civilization. A cultural History.*, London : The British Museum Press.
- **HAUMESSER, Laurent** (2007): "La tombe de la tapisserie et la tombe des Charons : Le décor peint des tombes tarquiniennes à deux niveaux " en *Ostraka: Rivista di antichità*. 16- Gen/Giu 2007, 55-78.
- **HAUMESSER, Laurent** (2007b) : " L'usage des couleurs dans la peinture étrusque hellénistique : les sarcophages à fond rouge ", *MEFRA*, 119/2, 522-527.



- **HAUMESSER**, Laurent (2013) : “ Les grandes tombes aristocratiques ” en VV.AA., *Les étrusques et la Méditerranée. La cité de Cerveteri*. Paris : Somogy éditions, 293-295.
- **HELBIG**, W. (1870) : “ Dipinti tarquiniesi ”, *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica* 42 (1870), 5-74.
- **HERBIG**, Reinhard (1952): *Die Jüngeretruskischen steinsarkophage*. Berlin: Verlag Gebr. Mann.
- **HEURGON**, Jacques (1961): “Valeurs féminines et masculines dans la civilisation étrusque ”, *MEFRA*, LXXIII, 139-160.
- **HEURGON**, Jacques ( 1973) : “ La découverte des Étrusques au début du XIXe siècle ” en Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 4: 591-600.
- **HEURGON**, Jacques (1984): “D'Iphigénie à Tröilos (notes sur la substitution des victimes des sacrifices sur des urnes de Chiusi), *Studi di antichità in onore di Guglielmo Maetzke*, 2. Roma, 317-320.
- **HEURGON**, Jacques (1991) : “ Sur le culte de Veltha, le démon à tête de loup ” en *Miscellanea Etrusca e Italica in onore di Massimo Pallottino (Archeologia Classica)*, XLIII (Tomo II), Roma : L'Erma di Bretschneider, 1253-1259.
- **HODDER**, I. (1982). *Symbols in Action. Ethnoarchaeological Studies of Material Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- **HOFFMANN**, Herbert (1997): *Sotades: Symbols of Immortality on Greek Vases*. Oxford: Clarendon Press.
- **HOLLIDAY**, Peter J. (1994): “Celtomachia: The Representation of Battles with Gauls on Etruscan Funerary Urns,” *Etruscan Studies*, I, 23-45.
- **HOLLIDAY**, Peter J. (1990 ) : “ Processional Imagery in Late Etruscan Funerary Art”, *AJA*, 94 (1990), 73-93.
- **HOLLOWAY**, Robert Ross (1965): “Conventions of Etruscan Painting in the Tomb of Hunting and Fishing at Tarquinii”, *AJA*, Vol. 69-4, 341-347.
- **HOLLOWAY**, Robert Ross (1986): “The Bulls in the tomb of the Bulls at Tarquinia”, *AJA*, vol.90-4, 447-452.
- **HOLLOWAY**, Robert Ross (2006): “The development of Etruscan Painting to the mid fifth century B.C.” *Ocnus*, 14 (2006): 143-156.
- **HOPE**, Valerie M. (2007): *Death in Ancient Rome. A Sourcebook*. London: Taylor & Francis.
- **HOPE**, Valerie M. (2009): *Roman Death. The Dying and the dead in Ancient Rome*. Cornwall: MPG Books Ltd.
- **HOPE**, Valerie M.; **HUSKINSON**, Janet (2011)(edited by): *Memory and Mourning Studies on Roman Death*. Oxford & Oakville: Oxbow Books.
- **HORNBOSTEL**, Wilhelm (1979): *Kunst der Antike: Schätze aus norddeutschem Privatbesitz* : [Ausstellungsdauer: 21. Januar - 6. März 1977].Mainz/Rhein : Verlag Phillip von Zabern.
- **HUGHES**, Dennis D. (1999): “Hero cult, Heroic Honors, Heroic Dead: Some Developments in the Hellenistic and Roman Periods” en Robin Hägg (edited

- by), *Ancient Greek Hero Cult. Proceeding of the Fifth International Seminar on Ancient Greek Cult, organized by the department of Classical archaeology and Ancient History. Göteborg University, 21-23 April 1995*, Stockholm: Distributor Paul Åströms Förlag, 167-175.
- **HUGOT**, Laurent (2006) : “ Sacrifices, batailles et cortèges funéraires autour des autels sur les urnes hellénistiques étrusques (III-Ier siècle avant J.-C.) ” en Lydie Bodiou, Dominique Frère & Véronique Mehl, *L'Expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 361-374.
  - **HUGOT**, Laurent (2008) : “ Les sacrifices en images. Les représentations des sacrifices d'animaux en Étrurie. (VII-I s. avant J.C.) ” en Sylvia Estienne, Dominique Jaillard, Natacha Lubtchansky.. [et al.]. *Image et religion dans l'Antiquité gréco-romaine : actes du colloque de Rome, 11-13 décembre 2003, Naples : Centre Jean Bérard [Athènes]* : Athenes : École française d'Athènes, pp.329-343
  - **HUGOT**, Laurent (2008b) : “ À propos des gras Thyrreniens qui devant l'autel soufflaient dans l'ivoire. Les représentations de musiciens autour des autels en Étrurie ” en : Véronique Mehl ; Pierre Brulé (sous la direction de), *Le sacrifice antique. Vestiges, procédures et stratégies*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 61-80.
  - **HUGOT**, Laurent (2009): “Les urnes et les sarcophages étrusques dans les musées d'Aix-en-provence, d'Arles, d'Avignon et de Nîmes ” en *SE*, LXXIII, 149-188.
  - **HUMPHREYS**, S. C.; **KING**, Helen (eds) (1981): *Mortality and Immortality: The Anthropology and Archaeology of Death*. California: Academic Press.
  - **ICARD**, Noëlle ; **SZABADOS**, Anne-Violaine (2003) : “ Monstres marins étrusques et romains : Analyse et filiation ” en : Isabel Izquierdo ; Hélène Le Meaux (coord.), *Seres Híbridos. Apropiación de Motivos míticos mediterráneos* ".Madrid : Secretaria General Técnica. Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 79-107
  - **INGHIRAMI**, F. (1821-1826): *Monumenti etruschi o di etrusco nome*. Fiesole
  - **ISLER-KERÉNYI**, Cornelia (1993) : “ Anonimi ammantati ” en *Studi sulla Sicilia Occidentale in onore di Vincenzo Tusa*, Padova: Bottega d'Erasmus; A. Ausilio editore, 93-100.
  - **ISLER-KERÉNYI**, Cornelia (2003): “Images grecques au banquet funéraire étrusque ”, *PALLAS*, LXI, 39-53.
  - **ISLER-KERÉNYI**, Cornelia (2006) : “ Dioniso ed Eros nella ceramica apulla ” en: G. Siena Chiesa; E. Arslan (a cura di) ,*Miti greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al Collezionismo, Catalogo della Mostra di Milano, Palazzo Reale, 2004-2005*, Milano: Electa, 244-249
  - **ISLER-KERÉNYI**, Cornelia (2008): “Eracle e Dioniso, fiori e cigni. Immagini e allusioni” en G. Sena Chiesa (éd.), *Vasi, immagini, collezionismo. La collezione di vasi Intesa Sanpaolo e i nuovi indirizzi di ricerca sulla ceramica greca e*

- magnogreca, Atti delle giornate di studio (Milano 7-8 novembre 2007)*, Milan, 229-247.
- **ISLER-KERÉNYI**, Cornelia (2009): "Antefisse sileniche fra Grecia e Italia", *OCNUS*, 17, 55-64
  - **ISLER-KERÉNYI**, Cornelia (2009b): "Satiri etruschi", en VV.AA., *Etruria e Italia Prerromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale*, Pisa-Roma: Fabrizio Serra editore, 487-490.
  - **ISLER-KERÉNYI**, Cornelia (2009c): "Orfeo nella ceramografia greca", *Mythos*, 3, 13-32.
  - **IZQUIERDO**, Maria Isabel (2003): "Aspectos de la muerte y espacios del allende en Homero" en Paloma Cabrera; Ricardo Olmos (Coord.), *Sobre la Odisea: visiones desde el mito y la arqueología*. Madrid: Editorial Polifemo.
  - **IZZET**, Vedia E. (2001): "Form and Meaning in Etruscan Ritual Space", *Cambridge Archaeological Journal* 11:2, 185-200.
  - **JANNOT**, Jean-René (1977): "Une représentation symbolique des defunts. À propos de la tombe tarquinienne du lit funèbre", *MEFRA*, 89, 1977-2, 579-588.
  - **JANNOT**, Jean-René (1982): " La Tombe della Mercareccia à Tarquinia ", *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, LX - 1980 - 1, 101-135.
  - **JANNOT**, Jean-René (1984) : *Les reliefs archaïques de Chiusi*, Rome : École Française de Rome.
  - **JANNOT**, Jean-René (1984b) : " Sur les fausses portes étrusques " en *Latomus*, XLIII-2 ; 273-283.
  - **JANNOT**, Jean-René (1985) : " Un avatar étrusque du mythe grec ", *REL*, LXII, 45-56.
  - **JANNOT**, Jean-René (1986) : " Charun, Tuchulcha et les autres ", *MDAI Romische Abteilung*, 93, 59-81.
  - **JANNOT**, Jean-René (1987): "Sur la représentation étrusque des morts" en : Hinard, François (dir.), *La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain*. Actes du colloque de Caen, 20-22 novembre 1985. Caen, Université de Caen : 279-291.
  - **JANNOT**, Jean-René (1990) : " Musique et rang social dans l'Etrurie antique " en H. Heres & M. Kunze (eds), *Die Welt der Etrusker : Internationales Kolloquium 24.-26. Oktober 1988 in Berlin*. Berlin : Akademie-Verlag, 43-51.
  - **JANNOT**, Jean-René (1991) : " Charon et Charun : à propos d'un démon funéraire étrusque " en *CRAI*, 135-n°2, 443-464
  - **JANNOT**, Jean-René (1995) : " Les représentations d'animaux dans l'imagerie étrusque. Imitation des modèles ou témoignages réels ? " en *Homme et animal. Colloque Nantes, 1991*, 217-229.
  - **JANNOT**, Jean-René (1995b) : " Les vases métalliques dans les représentations picturales étrusques ", *REA*, XCVII, 167-182
  - **JANNOT**, Jean-René (1997) : " Charu(n) et Vanth, divinités plurielles ? " en Françoise Gaultier ; Dominique Briquel (dirs), *Les Étrusques Les plus*

- religieux des hommes. État de la recherche sur la religion étrusque. Actes du colloque international Galeries nationales du Grand Palais 17-18-19 novembre 1992. Paris : La documentation française, 139-166.
- **JANNOT**, Jean-René (1998) : *Devins, dieux et démons. Regards sur la religion de l'Étrurie antique*. Paris : Picard.
  - **JANNOT**, Jean-René (2000) : "Etruscans and the Afterworld," *Etruscan Studies*: Vol. 7, 81-99.
  - **JANNOT**, Jean-René (2001) : " L'urne et la louve, un allaitement de l'Au-delà en Étrurie? ", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 145e année, N. 1, 265-299.
  - **JANNOT**, Jean-René (2009) : " The Lotus, Poppy and other Plants in Etruscan Funerary Contexts" en Judith Swaddling; Philip Perkins (eds), *Etruscan by Definition. Papers in Honour of Sybille Haynes*. London: British Museum Press, 81-85.
  - **JANSEN**, Marianne (2010) : *Blod og Grenser. En undersøkelse av utvalgte motiver på sen-etruskiske askeurner fra Volterra og Chiusi*. Vår: Universitetet I Oslo.
  - **JEHASSE**, Laurence (1980): "Dionysos et l'anê aulète. Une oenochoé de la nécropole d'Aléria" en R. Bloch (éd), *Recherches sur les religions de l'antiquité classique*, Genève: Librairie Droz, 259-261.
  - **JOLIVET**, V. (1982): *Recherches sur la céramique étrusque à figures rouges tardives du musée du Louvre, département des Antiquités grecques et romaines*. Paris: Louvre.
  - **JONHSTON**, Sarah Iles (1999): *Restless Dead: Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*. California: University of California Press.
  - **KÉI**, Nikolina (2014) : " Autour de la phiale *mesomphalos* : images et contextes ", *RHR*, 231, 745-773.
  - **KERÉNYI**, Karl (1935) : " Sul significato dei libri nei monumenti funerali etruschi ", *SE*, IX, 421-422.
  - **KESTNER**, R. (1844) : " Aduananze de 12 aprile ", *Bull. Inst.*, n° 6, 97-99.
  - **KING**, Charles W (2009): "The Roman Manes. The Dead as Gods." en Mu-Chou Poo (edited by): *Rethinking Ghosts in World Religions*. Leiden-Boston: Brill, 95-114
  - **KRAUSKOPF**, Ingrid (2005) : " Die Verehrer des Dionysos in Etrurien " en : *Αειμνηστος. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, vol. 2, Firenze: Centro Di, 611-619.
  - **KRAUSKOPF**, Ingrid (2006): "The grave and Beyond in Etruscan Religion", en Nancy Thomson de Grummond ; Erika Simon (eds.), *The Religion of the Etruscans*, Austin: University of Texas Press, 66-89.
  - **KRAUSKOPF**, Ingrid (2012): "Kultus und Ritus. Taugliche Topoi zur Interpretation der etruskischen Grabmalerei?" en Petra Amman (Hrsg.) *Kulte - Riten - religiöse Vorstellungen bei den Etruskern und ihr Verhältnis zu Politik und Gesellschaft. Akten der 1. Internationalen Tagung der Sektion*

- Wien/Österreich des Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici, Wien, 4. – 6. 12. 2008, Wien: Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, 273-286.
- **LANDES, C.** (2003) : *Les Étrusques en France. Archéologie et collections*, Lattes : Éd. Imago.
  - **LACAM, Jean-Claude** (2008) : “ Le sacrifice du chien dans les communautés grecques, étrusques, italiques et romaines. Approche comparatiste ”, *MEFRA*, 120/1, 29-80.
  - **LAMBRECHTS, Roger** (1959) : *Essai sur les magistratures des républiques étrusques*. Bruxelles : Universa Wettern.
  - **LAMBRECHTS, Roger** (1970) : *Les inscriptions avec le mot Tular et le bornage étrusques*. Firenze : Leo. S. Olschki Editore.
  - **LAMBRECHTS, Roger** (1978) : *Les miroirs étrusques et prenestins des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles*. Bruxelles : Musées Royaux d'Art et d'Histoire.
  - **LA PENNA, Antonio** (1977) : “Funzione e interpretazioni del mito nella tragedia arcaica latina” en M. Martelli; M. Cristofani (eds), *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche*. Atti dell'incontro di Studi. Università di Siena, 28-30 aprile 1976. Firenze, Centro Di: 10-27.
  - **LARSON, Jennifer** (2009): “The singularity of Heracles”, en Sabine Albersmeier (edited by): *Heroes . Mortals and Myths in Ancient Greece*. Baltimore: Walters Art Museum, 31-38
  - **LAURENS, A.F.** (1985): “La libation. Intégration des dieux dans le rituel humain ? ” en Lisarrague F. (edited by), *Images et rituel*. Recherches et Documents du Centre Thomas More 48. La Tourette : L'Arbreste, 35-59.
  - **LAVIOSA, Clelia** (a cura di) (1964) : *Scultura tardo-etrusca di Volterra*, Firenze: La strozzina.
  - **LE BOHEC, Yann** (sous la direction de) (2008): *Les voyageurs dans l'Antiquité. 130e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, La Rochelle, 2005* (Edition électronique: <http://cths.fr/ed/edition.php?id=4268>)
  - **LE BRETON, David** (2010) : “ Déclinaisons du cadavre : esquisse anthropologique ”, *Frontières*, XXIII, 8-13.
  - **LERICI, Carlo Maurilio** (1959) : *Prospezioni archeologiche a Tarquinia: la necropoli delle tombe dipinte*. Milano: Fondazione C.M. Lerici; Politecnico di Milano.
  - **LERICI, Carlo Maurilio** (1960): *I nuovi metodi di Prospezione Archeologica. Alla scoperta delle civiltà sepolte*. Milano: Lerici.
  - **LERICI, Carlo Maurilio** (1965): *Una grande avventura della Archeologia italiana*. Milano: Lerici.
  - **LIEBESCHUETZ, W.** (1967): “The Religious Position of Livy's History”, *JRS*, 57, 45-55.
  - **LIPPOLIS, Enzo** (2011): “L'ipogeo dei Velimna/Volumni al Palazzone di Perugia: un caso di rappresentazione familiar e il problema interpretativo”

- en Luana Cenciaioli (a cura di), *L'ipogeo dei Volumni a 170 anni della scoperta. Atti del Convegno*. Perugia: Effe, 135-166.
- **LISSARRAGUE**, François (1995) : " Un rituel du vin : la Libation " en O. Murray ; M. Tecusan (ed) *In vino veritas*. Rome : British School at Rome, 126-144
  - **LISSARRAGUE**, François (2008): "Vêtir ce qui sont nus : Du côté des satyres " en Florence Gherchanoch ; Valerie Huel (sous la direction de), *Vêtements antiques. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*. Paris : Editions Errance, 165-172.
  - **LOEFFLER**, Elaine P. (1964) : " A Lost Etruscan Painted Tomb" en Lucy Freeman Sandler (ed) *Essays in memory of Karl Lehmann*, New York: Institute of Fine Arts. University of New York, 198-203.
  - **LUBTCHANSKY**, Natacha (2006) : " Divines ou mortelles ? Les femmes de la tombe du Baron à Tarquinia " en, Françoise-Hélène Massa-Pairault (sous la direction de), *L'image antique et son interprétation*. Rome : École française de Rome, 219-236.
  - **LUBTCHANSKY**, Natacha (2012) : " Pratiques normées dans la peinture étrusque archaïque : de la technique au rituel ", *MEFRA*, 124/2, 297-308
  - **LUBTCHANSKY**, Natacha (2013) : " Sous le regard de Rodin. Réflexions sur les pratiques d'acculturation dans l'iconographie de la consommation du vin étrusque " en Catherine Grandjean ; Christophe Hugoniot ; Brigitte Lion (sous la direction de) : *Le banquet du monarque dans le monde antique*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 399-423.
  - **LUBTCHANSKY**, Natacha (2014): "Van Gennep et les Etrusques. Rites de séparation, de marge et d'agrégation en histoire de l'art : le cas de l'iconographie funéraire étrusque " en D. Frère et L. Hugot, *Mélanges en l'honneur de Jean-René Jannot*, Rennes : Preses Universitaires de Rennes, 243-254.
  - **MACINTOSH TURFA**, Jean (2005): *Catalogue of the Etruscan Gallery of the Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology*. Philadelphia: Univeristy of Pensylvania Museum of Archaeology and Anthropology.
  - **MACINTOSH TURFA**, Jean (2012): *Divining the Etruscan World. The Brontoscopic calendar and Religious Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
  - **MAGGIANI**, Adriano (1976): *Contributo alla cronologia delle urne volterrane: i coperchi*. Roma: Academia Nazionale dei Lincei.
  - **MAGGIANI**, Adriano (1977): "Analisi di un contesto tombale. La tomba Inghirami di Volterra" en M. Martelli; M. Cristofani (eds), *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche*. Atti dell'incontro di Studi. Univesità di Siena, 28-30 aprile 1976. Firenze, Centro, 124-136.
  - **MAGGIANI**, Adriano (1982) : " Qualche osservazioni sul Fegato di Piacenza.", *SE*, 50, 53-88.

- **MAGGIANI, Adriano** (1983) : “ Nuovi dati per la ricostruzione del ciclo pittorico della tomba François”, *DdA*, 1983-2, 71-78.
- **MAGGIANI, Adriano** (1984): “Qualche osservazione sul fegato di Piacenza”, *SE*, L, 53-88.
- **MAGGIANI, Adriano** (a cura di) (1985) : *Artigianato artistico. L'Etruria settentrionale interna in età ellenistica*. Electa: Milano.
- **MAGGIANI, Adriano** (1992): “Ritrattistica tardo-ellenistica fra Etruria e Roma” en *Prospettiva*, 66 (aprile 1992), 36-47.
- **MAGGIANI, Adriano** (1992b): “Iconografie greche e storie local nell'arte etrusco-italica tra IV e III secolo a.C.” en *Prospettiva*, 68, 3-12.
- **MAGGIANI, Adriano** (1993): “Problemi della scultura funeraria a Chiusi” en: G. Maetzke, *La civiltà di Chiusi e del suo territorio. Atti del XVII convegno di studi etruschi e italici (Chianciano Terme 28 maggio – 1 giugno 1988)* Firenze, Olschi, 149-169.
- **MAGGIANI, Adriano** (1993b): “Concessione della isopoliteia nelle città etrusche. Un indizio per l'età ellenistica ” en *Miscellanea Etrusco-Italica I – Quaderni dell'Istituto di Archeologia Etrusco-Italica*, 22, 35-44.
- **MAGGIANI, Adriano** (1994) : “ Tombe con prospetto architettonico nelle necropoli rupestri d'Eturia”, M. Martelli (ed), *Tyrrhenoi Philotechnoi. Atti della Giornata di studio organizzata dalla Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università degli Studi della Tuscia in occasione della mostra Il mondo degli Etruschi. Testimonianze dai Musei di Berlino e dell'Europa orientale. Viterbo. 13 ottobre 1990*. Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 119-159
- **MAGGIANI, Adriano** (1995): “Sulla cronología dei sarcophagi etruschi in terracotta di età ellenistica. A propósito di una recente monografía”, *Rda*, 19, 75-91.
- **MAGGIANI, Adriano** (1996): “Appunti sulle magistrature etrusche”, *SE*, LXII, 95-132.
- **MAGGIANI, Adriano** (1997): “Modello ético o antenato eroico. Sul motivo di Aiace suicida nelle stele felsinee”, *SE* LXIII, 149-163.
- **MAGGIANI, Adriano** (1997b): “El hombre y lo sagrado en los rituales y la religión etrusca”, en J. Ries (Coord.), *Tratado de antropología de lo sagrado (3). Las civilizaciones del Mediterráneo y lo sagrado*. Madrid: Trotta, 179-200.
- **MAGGIANI, Adriano** (1998): *Vasi attici con dediche a divinità etrusche*. Roma: Giorgio di Bretschneider.
- **MAGGIANI, Adriano** (2000): “Aspetti del linguaggio figurativo tardo-orientalizzante a Tarquinia: dalla metafora al símbolo” en Firedhelm Prayon ; Wolfgang Röllig (edd. ), *Der Orient und Etrurien. Zum Phänomen des 'Orientalisierens' im westlichen Mittelmeerraum (10.-6. Jh. v. Chr.)*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 253-261.
- **MAGGIANI, Adriano** (200b): “Assassinii all'altare. Per la storia di due schemi iconografici Greci in Etruria”, *Prospettiva*, C, 9-128.

- **MAGGIANI**, Adriano (2003): "Acque "sante" in Etruria" en Giulio Paolucci (a cura di), *L'acqua degli dei. Immagini di fontane, vasellame, culti salutarì e in grotta, Catalogo della Mostra Chianciano 2003*, Motepulciano : Le Balze, 39-44.
- **MAGGIANI**, Adriano (2005) : " Eteocle nella Tomba François " en *Αειμνηστος. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, vol. 2, Firenze: Centro Di, 599-610.
- **MAGGIANI**, Adriano (2005b) : " Simmetrie architettoniche, dissimmetrie rappresentative. Osservando le pitture della tomba degli scudi di Tarquinia ", en F. Gilotta (a cura di), *Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania*. Napoli: Arte Tipografica, 115-131.
- **MAGGIANI**, Adriano (2009) : " L'urna quadrifronte della collezione di antichità di Raffaele Consortini. All'inizio dello scavo grandioso a Volterra ", *Prospettiva*, CXXXIII, 2-21.
- **MAGGIANI**, Adriano (2011) : " Uno scultore perugino a Volterra ? ", en Luana Cenciarioli (a cura di), *L'ipogeo dei Volumni a 170 anni della scoperta*. Perugia: Effe, 183-204.
- **MAGGIANI**, Adriano (2014) : " L'aldilà etrusco in età ellenistica " en Giuseppe Sassatelli ; Alfonsina Russo Tagliente (a cura di), *Il viaggio oltre la vita. Gli etruschi e l'aldilà tra capolavori e realtà virtuale*. Bologna: Bologna University Press, 60-69.
- **MAGGIANI**, Adriano (2014b): "La tomba dei Demoni Alati e le più tarde tombe a edicola di Sovana" en *L'Etruria meridionale rupestre. Atti del convegno internazionale " L'Etruria rupestre dalla Protostoria al Medioevo. Insediamenti, necropoli, monumento, confronti*. Barbarano Romano – Blera 8-10 ottobre 2010, Roma: Palomi & Partner Srl, 298-316.
- **MAGGIANI**, Adriano (2014c): "La necropoli di Balena. Una comunità rurale alla periferia del territorio di Chiusi in età medio e tardo ellenistica (II-I sec. a.C.) en: Monica Salvini (a cura di): *Etruschi e Romani a San Casciano dei Bagni. Le Stanze Cassianensi*, Roma: Edizioni Quasar: 51-57.
- **MAGGIANI**, Adriano (2015): "Magistrati e sacerdoti? Su alcuni monumenti funerari di Chiusi", en Marie-Laurence Haak (ed), *L'écriture et l'espace de la mort. Épigraphie et nécropoles à l'époque pré-romaine*. Roma : École française de Rome. 48-64.
- **MAGGIANI**, Adriano; **PAOLUCCI**, Giulio (2005): "Due vasi cinerari dall'Etruria settentrionale. Alle origini dal motivo del "recumbente" nell'iconografia funeraria", *Prospettiva*, 117-118, 2-20.
- **MANGANI**, Elisabetta (1992) "Le fabbriche a figure rosse di Chiusi e Volterra", *SE*, LVIII, 115-143, tavv. XLV-XLVII
- **MAHE**, K. (1999) : " Le pythagorisme d'Italie du sud vu par Tite-Live ", *Ktema*, 24, 147-157.
- **MANSUELLI**, Guido (1954): " Fornices etruschi " *SE*, XXIII, 435-440.
- **MANSUELLI**, Guido (1967): "Le sens architecturale dans les peintures des tombes tarquiniennes avant l'époque hellénistique " , *RA*, 41-74.



- **MANSUELLI**, Guido (1968): "Individuazione e rappresentazione storica nell'arte etrusca" *SE*, XXXVI, 3-19.
- **MANSUELLI**, Guido (1988) : *L'ultima Etruria. Aspetti della romanizzazione del paese etrusco. Gli aspetti culturali e sacrali*. Bologna : Patron editore.
- **MARCATTILI**, Francesco (2008): "La storia. Servio Tullio i Vibenna e le letture della tradizione" en M. Torelli; A.M. Moretti Sgubini (a cura di), *Etruschi le antiche metropoli del Lazio, Cataogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 ottobre 2008 – 6 gennaio 2009)*, Verona: Electa, 189-197.
- **MARCATTILI**, Francesco (2011): "Rath, Suri ed Hercle. Sul donario veiente con l'elefante e Cerbero", *Ostraka*, XX, 71-81.
- **MARCATTILI**, Francesco (2012) : " Il colore di Caronte e le porte dell'Ade " en M. Harari ; S. Paltineri, (a cura di) *Segni e colori. Dialoghi sulla pittura tardoclassica ed ellenistica. Atti del convegno(Pavia, Collegio Ghislieri, 9-10 marzo 2012)*. Roma, L'Erma di Bretschneider: 69-78.
- **MARÍN AGUILERA**, Beatriz (2011): "Tanto tienes, tanto vales. Matrimonio y posición social en Etruria", en OrJIA (eds.) *Actas de las II Jornadas de Jóvenes en Investigación Arqueológica (Madrid, 6, 7 y 8 de mayo de 2009)*. JIA 2009, Tomo II.Madrid: Libros Pórtico, 745-752.
- **MARKUSSEN**, Eric Poulsen (1985): "Out of Tarquinia. The Grotta Penta at Blera", *Analecta Romana Instituti Danici*, XIV, 17-36.
- **MARKUSSEN**, Eric Poulsen (1990): "Out of Tarquinia. A note on another Painted Tomb at Blera", *Acta Hyperborea*, 3, 73-81.
- **MARKUSSEN**, Eric Poulsen (1993): *Painted Tombs in Etruria. A Catalogue*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- **MARTELLI**, Marina (1975): "Un aspetto del commercio di manufatti artistici nel IV secolo a.C.: i sarcofagi in marmo", *Prospettiva* 3 (1975), 9-17.
- **MARTELLI**, Marina (1977): " Definizione cronologica delle urne volterrane attraverso l'esame dei complessi tombali " en : M. Martelli; M. Cristofani (eds), *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche*. Atti dell'incontro di Studi. Univesità di Siena, 28-30 aprile 1976. Firenze, Centro Di, 86-92.
- **MARTELLI**, Marina (dir) (1987). *La ceramica degli etruschi. La pittura vascolare*. Novara: Istituto Geografico di Agostini.
- **MARTELLI**, Marina (a cura di) (1994): *Tyrrhenoi Philotechnoi. Atti dell Giornata di studio organizzata dalla Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università degli Studi della Tuscia in occasione della mostra Il mondo degli Etruschi. Testimonianze dai Musei di Berlino e dell'Europa orientale. Viterbo. 13 ottobre 1990*. Roma: Gruppo Editoriale Internazionale.
- **MARTÍNEZ-PINNA**, Jorge (1999): "Nota sobre la magistratura etrusca", *Homenaje al profesor Montenegro. Estudios de Historia Antigua*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial Universidad de Valladolid, 163-171.
- **MARTÍNEZ-PINNA**, Jorge (2001): "El saeculum etrusco y el final de la historia" en J. Mangas; Santiago Montero (Coord), *El milenarismo. La*

- percepción del tiempo en las sociedades antiguas*, Madrid: Ed. Complutense, 83-102.
- **MARTÍNEZ-PINNA**, Jorge (2007): . Martínez-Pinna, Los etruscos y la adivinación, en *L'endivinació al món clàssic*, Palma de Mallorca: Fundació Sa Nostra, 51-88.
  - **MARTÍNEZ-PINNA**, Jorge (2008): "Italia y Roma desde una perspectiva legendaria", en Gianpaolo Urso (a cura di) *Patria diversis gentibus una? Unità politica e identità etniche nell'Italia antica* Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 20-22 settembre 2007. Pisa: Edizioni ETS, 9-26.
  - **MARTHA**, Jules (1889) : *L'art étrusque*, Paris : Firmin-Didot.
  - **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène (1978) : " Une représentation dionysiaque méconnue. L'urne de Chiusi E 39-40 du Musée de Berlin ", *MEFRA*, 90-1, 197-234
  - **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène (1981): "Deux questions religieuses sur Marzabotto" *MEFRA*, 93 (1), 127-154.
  - **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène (1983) : " Problemi di lettura della pittura funeraria di Orvieto " *Dda*, 2, 19-42.
  - **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène (1985) : "Affreschi delle tombe del territorio volsiniensi " en Mauro Cristofani (a cura di), *Civiltà degli etruschi*. Milano : Electa, 345-347.
  - **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène (1985b) : " La Divination en Etrurie. Le IVème siècle, periode critique " en *La divination dans le monde étrusco-italique*. CAESARODUNUM Suppl. 52, 56-115.
  - **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène (1985c) : *Recherches sur l'art et l'artisanat étrusco-italique à l'époque hellénistique* . *BEFAR* 257. Roma : Ecole française de Rome.
  - **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène (1986) : " Il trono di Bolsena. Contributo allo studio dei baccanali in Etruria " en : *Archeologia nella Tuscia I (Atti degli incontri di Studio organizzati a Viterbo 1984)*. *Quaderni del Centro di Studio per l'archeologia etrusco-italica*, Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche, 181-193.
  - **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène (1987): "En quel sens parler de la romanisation de culte de dionysos en Étrurie? ", *MEFRA*, 99-2, 573-594.
  - **MASSA-PAIRAULT**, François-Hélène (1990) : " L'art et la definition de la cité " en *Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au Ve siècle av. J.-C. Actes de la table ronde de Rome (19-21 novembre 1987)* *Collection de l'École française de Rome* 137. Roma : École Française de Rome, 199-228.
  - **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène ( 1992) : *Iconologia e politica nell'Italia antica*. Milano : Longanesi & C.
  - **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène ( 1994) : " Le transmission des idées entre Grande Grèce et Étrurie " en *Magna Grecia, Etruschi, Fenici, Atti del XXXIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia*. Napolis, 377-422.

- **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène (1997) : “ Religion étrusque et culture grecque. Quelques problèmes ”, en François Gaultier ; Dominique Briquel (dir), *Les Étrusques Les plus religieux des hommes. État de la recherche sur la religion étrusque. Actes du colloque international Galeries nationales du Grand Palais 17-18-19 novembre 1992*. Paris : La documentation française, 325-353.
- **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène (1998) : “ Libri Acherontici - Sacra Acheruntia. Culture grecque et etrusca disciplina ” en *Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina"*, Volume V, 83-103.
- **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène (1988b) : “ La tombe Giglioli ou l'espoir déçu de Vel Pinie. Un ournant dans la société étrusque ”, *Studia Tarquiniensia*. Roma, 69-97
- **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène (1988c) : “ La question des modèles hellénistiques en Etrurie ” en H. Heres & M. Kunze (eds), *Die Welt der Etrusker : Internationales Kolloquium 24.-26. Oktober 1988 in Berlin*. Berlin : Akademie-Verlag, 191-199.
- **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène (1990) : “ Du mariage à la solidarité politique : quelques réflexions sur le cas de Clusium hellénistique ”, en *Parenté et stratégies familiales dans l'Antiquité romaine. Actes de la table ronde des 2-4 octobre 1986 (Paris, Maison des sciences de l'homme)*. Roma : École Française de Rome, 333-380
- **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène (1992) : *Iconologia e politica nell'Italia antica. Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo a.C.* Milano: Longanesi & Co.
- **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène ( 1994) : “ Le transmission des idées entre Grande Grèce et Étrurie ” en *Magna Grecia, Etruschi, Fenici, Atti del XXXIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia*. Neapolis : Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia, 377-422.
- **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène (1999) : “ Mythe et identité politique. L'Etrurie du IV<sup>ème</sup> siècle à l'époque hellénistique ”, Françoise-Hélène Massa-PAIRault, (cood), *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image. Actes du colloque international organisé par l'Ecole française de Rome, l'Istituto italiano per gli studi filosofici (Naples) et l'UMR 126 du CNRS (Archeologies d'Orient et d'Occident)* Rome 14-16 novembre 1996, Rome : École française de Rome, 521-554
- **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène (2012) : “ La tomba dei Pigmei a Tarquinia. L'espressione del sacro : una esplorazione preliminare. ” en Simonetta Angiolillo; Marco GiUMAN; Chiara Pilo (a cura di), *Meixis. Dinamiche di stratificazione culturale nella periferia greca e romana. Atti del Convegno Internazionale di Studi "Il sacro e il profano" Cagliari, Cittadella dei Musei. 5-7 maggio 2011*, Roma: Giorgio Bretschneider editore, 49-64
- **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène (2014) : “ Le skyphos 97372 de Boston : scènes historiques et histoire du IV<sup>ème</sup> siècle av. J.-C ”, en Laura Ambrosini; Vincent Jovelivet (sous la direction de), *Les potiers d'Etrurie et*

- leur monde. Contacts, échanges, transferts, Hommages à Mario del Chiaro*, Paris: Armand Colin, 381-396.
- **MASSA-PAIRAULT**, Françoise-Hélène ; **SAURON**, Gilles (*Textes réunis par*) (2007) : *Images et modernité hellénistiques. Appropriation et représentation du monde D'Alexandre à César*, Rome : École Française de Rome.
  - **MASTANDREA**, Paolo (1979) : *Un neoplatonico latino. Cornelio Labeone*. Leiden, E.J. BRILL.
  - **MATZ**, F. (1973): " Chronologische Bemerkungen zu einigen Deckelfiguren etruskischer Sarkophage", *MarbWPr*, XXII, 13-36.
  - **MAURIN**, Jean (1986): "Funus et rites de separation", *AION*, VI, 191-208.
  - **MAZZARINO**, Santo (1957): "Sociologia del mondo etrusco e problemi della tarda etruscità", *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 6, 98-122.
  - **MENGARELLI**, R. (1937): "La necropoli di Caere. Nuove osservazioni su speciali usi e riti funerari", *SE*, XI, 77-93.
  - **MEISSNER**, Nike (2004) " Die Inszenierung des Jenseits. Die Reaktion in Etrurien auf den sog. Priestersarkophag in Tarquinia. " en Renate Bol und Detlev Kreikenbom (edited by) *Sepulkral- und Votivdenkmäler östlicher Mittelmeergebiete (7.Jh.v.Chr.–1.Jh.n.Chr.). Kulturbegegnungen im Spannungsfeld von Akzeptanz und Resistenz. Internationales Symposium Johannes Gutenberg-Universität Mainz*, 1.–3. November 2001, 183-192.
  - **MELE**, Alfonso (1981) : " Il pitagorismo e le popolazione anelleniche d'Italia ", *AION*, III, 61-96.
  - **MENICHELLI**, Mauro (2014) : *Il mundus nella Perugia etrusca : ricostruzione, funzioni e simbolismo di un antico rituale*. Perugia: Futura edizioni.
  - **MENICHELLI**, Silvia (2014) : " Architettura sacra nell'Etruria rupestre : il caso degli altari " en *L'Etruria meridionale rupestre. Atti del convegno internazionale " L'Etruria rupestre dalla Protostoria al Medioevo. Insediamenti, necropoli, monumento, confronti."* Barbarano Romano – Blera 8-10 ottobre 2010, Roma: Palomi & Partner Srl., 168-183.
  - **MENICHETTI**, Mauro (1994) : *Archeologia del potere. Re, immagini e miti a Roma e in Etruria in età arcaica*. Milano: Longanesi & cia.
  - **MENICHETTI**, Mauro (2000) "Il culto degli antenati e la continuità gentilizia" en M. Torelli (ed.), *Gli Etruschi*. Milano: Bompiani, 583-585.
  - **MENICHETTI**, Mauro (2002): "Il vino dei Principes nel mondo etrusco-laziale : note iconografiche ", *Ostraka XI*, 75-95.
  - **MENICHETTI**, Mauro (2006): "Lo specchio di Hera e gli "specchi" di Atena su un vaso del pittore di Dolone" en Françoise-Hélène Massa-Pairault (dir.), *L'image antique et son interprétation. Collection de l'École française de Rome 371*. Rome : École française de Rome, 261-275.
  - **MENICHETTI**, Mauro (2008): "Lo Specchio nello spazio femminile. Tra mito e rito". en S. Etienne, D. Jaillar, N. Lubtchansky et Cl. Pouzadoux (dir.), *Image et religion dans l'Antiquité gréco-romaine. Actes du colloque de Rome*, 11-13

décembre 2003, organisé par l'EFR, EFA, l'UMR 7041 du CNRS l'équipe ESPRI et l'ACI Jeunes Chercheurs ICAR Centre Jean Berard, 217-230.

- **MENICHETTI**, Mauro (2009) : “ I più antichi gesti della seduzione ” en Monica Salvadori, Monica Baggio (a cura di), *Tra antico e moderno. Riflessioni sulla comunicazione non-verbale. Giornata di Studio (Isernia 18 aprile 2007)*, Padova: Edizioni Quasar, 7-18.
- **MENICHETTI**, Mauro (2013) : “ La guerra, il vino, l'immortalità. Alle origine della cerimonia del trionfo etrusco-romano ” en Petra Amann, *Kulte- Riten – religiöse Vorstellungen bei den Etruskern und ihr Verhältnis zu Politik und Gesellschaft*. Akten der 1. Internationale Tagung der Sektion Wien/Österreich des Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici (Wien 4-6.12.2008) Wien : Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, 393-403.
- **MENZEL**, Marion ; **NASO**, Alessandro (2007) : “ Raffigurazioni di cortei magistratuali in Etruria. Viaggi nell'aldilà o processioni reali ? ”, *Ostraka: Rivista di antichità*. 16- Gen/Giu 2007, 79-91.
- **MESSERSCHMIDT**, M. (1928) : “ Osservazioni sulla tomba del Cardinale ”, *SE*, II, 125-132.
- **MESSERSCHMIDT**, M (1929) : “Griechische und Etruskische Religion,” *SMSR*, V, 21-32.
- **MICHELUCCI**, Maurizio (1977) : “ Per una cronologia delle urne chiusine. Riesame di alcuni contesti di scavo ” en M. Martelli; M. Cristofani (eds), *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche. Atti dell'incontro di Studi. Univesità di Siena, 28-30 aprile 1976*. Firenze, Centro Di, 93-102.
- **MICHETTI**, Laura Maria (1993): “Vasi sovradipinti della prima metà del IV sec. a. C.”, *AC*, XLV, 145-183.
- **MICHETTI**, Laura Maria (1996): “Riflessi dell'arte pubblica su quella privata tra il IV e il III secolo a.C.: esempi da Falerii e Orvieto”, *AC*, XLVIII, 143-167.
- **MICHETTI**, Laura Maria (1996b): “Figurine femminili in Ceramica Argentata dall'Agro Falisco. Considerazioni su alcuni elementi peculiari dei corredi femminili di età recente”, *SE*, LXI, 103-138.
- **MICHETTI**, Laura Maria (1997) : “Considerazioni sulla ceramica argentata da Volterra: rapporti con la produzione Malacena” en *Aspetti della cultura di Volterra etrusca fra l'età del Ferro e l'età ellenistica, Atti del XIX Convegno di Studi Etruschi e Italici* (Volterra 15-19 ottobre 1995), Firenze, 207-224.
- **MICHETTI**, Laura Maria (1999): “La ceramica argentata nel territorio volsiniese: Distribuzione e committenza” en *Annali della Fondazione per il Museo Claudio Faina*, VI, 341-360.
- **MICHETTI**, Laura Maria (2003) : *Le ceramiche argentate e a rilievo in Etruria nella prima età ellenistica*. Roma : Bretschneider editore.
- **MICHETTI**, Laura Maria (2005): “La ceramica argentata volsiniese. Temi iconografici e scelte stilistiche” en *Images en relief. Iconographie et céramique (IVe siècle av. J.-C. – IVe siècle ap. J.-C., Atti del Seminario (Roma 2003)*, *MEFRA* 117, (2005- 1), 99-136.

- **MILLER**, Martin (2010): “Mehr Schein als Sein? Zinnfolienverzierte Keramik in frühhellenistischen Gräbern Etruriens” en A. Kieburg; A. Rieger (hrsg.), *Neue Forschungen zu den Etruskern Beiträge der Tagung vom 07. bis 09. November 2008 am Archäologischen Institut der Universität Bonn*. Oxford: Archaeopress,
- **MINETTI**, Alessandra (2006): *La tomba della Quadriga Infernale nella necropoli delle Pianacce di Sarteano*. Roma: L’Erma di Bretschneider.
- **MINETTI**, Alessandra (2007) : “ La tomba dipinta di Sarteano ”, *Ostraka: Rivista di antichità*. 16- Gen/Giu 2007, 79-91.
- **MINOJA**, Marco (2012) : “Intorno all’altare. Motivi iconografici sulla ceramica campana a figure nere ”, en Simonetta Angiolillo; Marco Giuman; Chiara Pilo (a cura di), *Meixis. Dinamiche di stratificazione culturale nella periferia greca e romana. Atti del Convegno Internazionale di Studi “Il sacro e il profano” Cagliari, Cittadella dei Musei. 5-7 maggio 2011*, Roma: Giorgio Bretschneider editore, 37-47.
- **MINOJA**, Marco (2014) : “ L’aldilà nella produzione ceramica a figure nere degli etruschi ” en Giuseppe Sassatelli ; Alfonsina Russo Tagliente (a cura di), *Il viaggio oltre la vita. Gli etruschi e l’aldilà tra capolavori e realtà virtuale*. Bologna: Bologna University Press, 80-89
- **MOLINA**, Pedro (1997) : “ Ritos de paso y sociedad : reproducción, diferenciación, legitimización” en Francisco Checa Molina (ed), *La función simbólica de los ritos. Rituales y simbolismo en el Mediterráneo*. Barcelona: Icaria. Institut Català d’Antropologia, 21-60.
- **MOLTENSEN**, Mette (1978): “A Charun Head in Ischia di Castro”, *SE*, XLVI, 65-73.
- **MOLTENSEN**, Mette; **NIESEL**, Marjatta (1996): *Catalogue. Etruria and Central Italy, 450-30 BC*. Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek.
- **MOLTESEN**, Mette ; **WEBER-LEHMANN**, Cornelia (1992), *Etruskische Grabmalerie. Faksimiles und Aquarelle*, Mainz and Rhein: Verlag Philipp von Zabern.
- **MOMMSEM**, Theodor (1857): “Die Säecula der Etrusker”, *RhM*, 12, 539-550.
- **MONTERO**, Santiago (1984) : “ Persephone en los Libri Rituales etruscos ” en *Gerion*, 2 (1984), 61-65.
- **MONTERO**, Santiafo (1995): “El descubrimiento de Etruria en el pensamiento historiográfico de la ilustración española” en *Melanges Raymond Chevallier*, Caesarodunum XXIX, Université de Tours: Societe des antiquites nationales, 293-302
- **MONTERO**, Santiago (2001) “La doctrina etrusca de los Dii Animales” en Teja, Ramon (ed.), *Profecía, magia y adivinación en las religiones antiguas. Codex Aquilarensis 17. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*. Aguilar de Campoo, Fundación Santal María la Real. Centro de Estudios Románico: 33

- **MONTERO**, Santiago (2001b): "Astrología y Etrusca Disciplina: Contactos y rivalidad", *MHNH*, 1 (2001): 239-261.
- **MORANDI**, Alessandro (1983): *Le pitture della tomba del Cardinale in Tarquinia. Monumenti della pittura antica scoperti in Italia. Sez. I. Tarquinii. Fasc. VI*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato
- **MORANDI**, Alessandro (1986): "L'iscrizione CIE 5683 del sarcofago tuscanese nel Museo Etrusco Gregoriano" *MDAI. Roemische Abteilung*, 93, 135-142
- **MORANDI**, Alessandro (1987) : "La tomba degli Scudi di Tarquinia. Contributo epigrafico per l'esegesi dei soggetti" en *MEFRA*, 99, 1, 1987, 95-110.
- **MORANDI**, Alessandro (1989) : "La tomba dei Ceisinies a Tarquinia. Una nuova lettura dell'iscrizione CIE 5525", *RM*, 96, 285-292, tav. 54-55.
- **MORANDI**, Alessandro (1998) : " A proposito di etrusco tamera " *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 76, 125-158
- **MORENO**, Paolo (1977) : "La cultura artistica nel mondo ellenistico" en: M. Martelli; M. Cristofani (eds), *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche. Atti dell'incontro di Studi. Univesità di Siena, 28-30 aprile 1976*. Firenze, Centro Di, 30-34.
- **MORET**, Jean-Marc (1993) : " Les départs des enfers dans l'imagerie apulienne ", *RA*, 1993- fasc. 2, 293-351.
- **MORETTI**, M (1961) : *La tomba della Nave*. Milano : Lerici editori.
- **MORETTI**, Mario (1974): *Pittura Etrusca in Tarquinia*. Milano: Monte dei Paschi di Siena.
- **MORETTI**, Mario; **SGUBINI MORETTI**, Anna Maria (a cura di) (1983): *I curunas di Tuscania*. Viterbo: De Luca Editore.
- **MORI**, Giuliana (1968): "Caratteristiche delle urne e dei sarcofagi etruschi del territorio di Siena." *SE*, XXXVI, 455-465.
- **MORRIS**, Ian (1990): *Burial and Ancient Society. The Rise of the Greek City-State*, Cambridge: Cambridge University Press.
- **MORRIS**, Ian (1992): *Death-Ritual and Social Structure in Classical Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- **MOSCATI**, Paola (1997): "Un grupo di urne volterrane con rappresentazione del viaggio agli inferi in carpentum" en VV.AA. *Etrusca et Italica. Scritti in ricordo di Massimo Pallottino*. Istituto Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa: 403-423.
- **MUGIONE**, Eliana (1988): "La punizione di Ateone: immagini di un mito tra VI e IV sec. a.C.", *DdA*, 1988-1, 111-132
- **MUGIONE**, Eliana (2000): *Miti della ceramica attica in Occidente: problemi di trasmissioni iconografiche nelle produzioni italiote*. Valentano: Scipione Ed.
- **MUSTI**, Domenico (2005): "Temi etici e politici nella decorazione pittorica della tomba François", en Orazio Paoletti; Giovannangelo Camporeale (a cura di): *Dinamiche di sviluppo delle città nell'Etruria Meridionale: Veio, Caere*,

- Tarquinia, Vulci. Atti del XXIII Convegno di Studi Etruschi ed Italici, Roma, Veio, Cerveteri/Pyrgi, Tarquinia, Tuscania, Vulci, Viterbo, 1-6 ottobre 2001.* Pisa and Rome: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 485-505.
- **NARDELLI**, Simone (2010): *Le necropoli di Perugia 2. La necropoli di Montelucente*, Città di Castello: Edimond.
  - **NASO**, Alessandro (2001): "La tomba del Convegno a Tarquinia" en *Actes du Colloque "La peinture funéraire antique"* (Saint Romain en Gal, 6-10.10.1998), Paris, 21-27.
  - **NASO**, Alessandro (2005): *La pittura etrusca. Guida breve*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
  - **NASO**, Alessandro (2008): "Etruscan Style of Dying. Funerary Architecture, Tomb Groups and Social Range at Caere and Its Hinterland during the Seventh-Sixth Centuries B.C." en Nicola Laneri (edited by): *Performing Death. Social Analyses of Funerary Traditions in the Ancient Near East and Mediterranean*, Chicago- Illinois: The Oriental Institute of the University of Chicago Institute Seminars, 141-162.
  - **NATI**, Danilo (2008): *Le necropoli di Perugia1*, Città di Castello : Edimond.
  - **NEILS**, Jenifer (1994) : "Reflections of Immortality. The myth of Jason on Etruscan Mirrors", en Richard Daniel De Puma; Jocelyn Penny Small (edited by): *Murlo and the Etruscans. Art and Society in Ancient Etruria*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 190-195.
  - **NEPPI MODONA**, A. (1926): "Di alcuni problemi suggeriti dalla pittura etrusca del IV-II sec. a.C." *Annali delle Università Toscane*, X, 224-288.
  - **NEUMANN**, Gerhard (1961): *Gesten und Gebärden in der Griechischen Kunst*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
  - **NIELSEN**, Marjatta (1972): "The lid Sculptures of Volaterran Cinerary Urns" en *Studies in the Romanization of Etruria*. Acta Instituti Romani Finlandiae Vol 5, 271-404.
  - **NIELSEN**, Marjatta (1977): "I copperchi delle urne volterrane. Caratteristiche e datazione delle ultime botteghe " en M. Martelli; M. Cristofani (eds), *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche. Atti dell'incontro di Studi. Università di Siena, 28-30 aprile 1976*. Firenze, Centro Di, 137-141.
  - **NIELSEN**, Marjatta (1986): "Late Etruscan Cinerary Urns from Volterra at the J. Paul Getty Museum: A Lid Figure Altered from Male to Female and an Ancestor to Satirist Persius", *The J. Paul Getty Museum Journal*, 14, 43-58.
  - **NIELSEN**, Marjatta (1989): "La donna e la famiglia nella tarda società etrusca" en Antonio Rallo (a cura di), *Le donne in Etruria*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 121-146.
  - **NIELSEN**, Marjatta (1989b): "Women and Family in a Changing Society: A Quantitative Approach to Late Etruscan Burials", *Analecta Romana*, XVII-XVIII, 53-98.
  - **NIELSEN**, Marjatta (1990): "The relationship between Volterra and its territory illustrated by urns from the Hellenistic period" en H. Heres & M.



- Kunze (eds)., *Die Welt der Etrusker : Internationales Kolloquium 24.-26. Oktober 1988 in Berlin*. Berlin : Akademie-Verlag, 1990, 201-217.
- **NIELSEN**, Marjatta (1990b): "Sacerdotesse e associazioni culturali femminili in Etruria: testimonianze epigrafiche e iconografiche", *Annalecta Romana Inst. Danici*, XXV, 45-67.
  - **NIELSEN**, Marjatta (1993): "Cultural Orientations in Etruria in the Hellenistic Period: Greek Myths and Local Motifs on Volterranean Urn reliefs" en Pia Guldager, Inge Nielsen & Marjatta Nielsen (ed.) *Aspects of Hellenism in Italy Towards a Cultural Unity? Acta Hyperborea* 5, 319-357.
  - **NIELSEN**, Marjatta (1999): "Past, present and future: The conception of time in Etruscan imagery" en F. Docter; M. Moormann (eds), *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology. Amsterdam, July 12-17, 1998: Classical Archaeology towards the third Millennium: Reflections and Perspectives*. Amsterdam: Allard Pierson Series, 277-279.
  - **NIELSEN**, Marjatta (2002): "...stemmate quod Tusco ramum millesime ducis...: Family Tombs and Genealogical Memory among the Etruscans" en J. Munk Højte (ed.), *Images of Ancestors*, Lancaster: Aarhus University Press, 89-126.
  - **NIELSEN**, Marjatta (2002b): "Greek Myth – Etruscan Symbol" en: Synnøve des Bouvrie (ed.), *Myth and Symbol I. Symbolic Phenomena in Ancient Greek Culture. Papers from the first international symposium on symbolism at the University of Tromsø, June 4-7, 1998. Papers from the Norwegian Institute at Athens*, 5. Bergren: Paul Aströms Förlag, 171-198.
  - **NIELSEN**, Marjatta (2004): "The three ages of Man. Myth and Symbol between Chiusi and Athens" en des Bouvrie, S. (ed.), *Myth and Symbol II: Symbolic phenomena in ancient Greek culture*. Athens: The Norwegian Institute of Athens, 25-41
  - **NIELSEN**, Marjatta (2009): "United in Death. The Changing Image of Etruscan Couples" en E. Herring; K. Lomas (edited by): *Gender Identities in Italy in the First Millennium B.C. BAR International Series 1983*. Oxford: Archaeopress, 79-95.
  - **NIELSEN**, Marjatta (2009b): "One More Etruscan Couple at the Museum of Fine Arts, Boston" en S. Bell; H. Nagy (eds), *New Perspectives on Etruria and Early Rome. In honor of Richard Daniel De Puma*. Madison: University of Wisconsin Press, 171-181.
  - **NIELSEN**, Marjatta (2014): "In the Mirror of the Past: The three Key-note Ash-chests in the Purni Tomb of città della Pieve" en Brita Alroth; Charlotte Scheffer (edited by): *Attitudes towards the Past in Antiquity. Creating identities. Proceedings of International Conference held at Stockholm University, 15-17 May 2009*. Stockholm: Stockholm University, 67-87
  - **NIELSEN**, Marjatta (2014b); "Roccaforte degli Etruschi. Continuità e trasformazione dei costumi funerari nell'Etruria rupestre negli ultimi secoli

- a.C." en : VV.AA, *L'Etruria meridionale rupestre*, Roma : Palombi editori, 349-358.
- **NOËL**, Daniel (1999) : " Femmes au vin à Athènes ", *Archives des Sciences sociales des religions*, CVII, 147-185.
  - **NÖEL DES VERGERS**, Adolphe (1862-1864) : *L'Etrurie et Les étrusques, ou dix ans de fouilles dans les maremmes toscanes*. Paris :Firmin Didot Frères.
  - **OAKLEY**, J.H. (2004): *Picturing Death in Classical Athens. The evidence of the White Lekythoi*. Cambridge: Cambridge University Press.
  - **OLESON**, John Peter (1975): "Greek Myth and Etruscan Imagery in the Tomb of the Bulls at Tarquinia", *AJA*, 79, 189-200.
  - **OLESON**, John Peter (1976): "The source and mechanics of non-Italian influence on later Etruscan tomb desing", *Archaeological News*, V, 115-123.
  - **OLESON**, John Peter (1982): *The sources of innovation in Later Etruscan Tomb design (ca. 350 – 100 a.C.)*, Roma: Giorgio Bretschneider editore.
  - **OLMOS**, Ricardo (2008): "Las imágenes de Orfeo fugitive y ubicuo", en A. Bernabé; F. Casadeus (Coord.) *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*. Barcelona: Akal, 135-178.
  - **OSBORNE**, Robin (2001): "Why did Athenian pots appeal to the Etruscans?", en *World Archaeology* vol. 33 (2), 277-295.
  - **OSBORNE**, Robin (2007): "What travelled with Greek Pottery?", *Mediterranean Historical Review*, 22-1, 85-95.
  - **PACHE**, Corine Ondine (2009): "The Hero beyond Himself. Heroic Death in Ancient Greek Poetry and Death" en Sabine Albersmeier (edited by): *Heroes, Mortals and Myths in Ancient Greece*. Baltimore: Walters Art Museum, 88-97.
  - **PALEOTHEODOROS**, Dimitris (2007): Dyonisiac Imagery in Archaic Etruria, *Etruscan Studies*, 10, 187-201
  - **PALLIER**, Jean Marie (1988): *Bacchanalia. La répression de 186 av. J.-C. À Rome et en Italie*. BEFAR 20, Roma : École Française de Rome.
  - **PALLIER**, Jean Marie (1990) : " Les Bacchanales : une affaire de famille ", en *Parenté et stratégies familiales dans l'Antiquité romaine. Actes de la table ronde des 2-4 octobre 1986 (Paris, Maison des sciences de l'homme)* Rome : École française de Rome, 77-84
  - **PALLOTTINO**, Massimo (1948-1949): "Sulla lettura e sul contenuto della grande iscrizione di Capua", *SE*, XX, 589-624.
  - **PALLOTTINO**, Massimo (1952): "Un ideogramma araldico etrusco?", *AC*, IV, fasc. 2, 245-247
  - **PALLOTTINO**, Massimo (1956): "Deorum sedes", en *Studi in onore di Aristide Calderini*, Milano, 223-234
  - **PALLOTTINO**, Massimo (1958): "Il culto degli antenati in Etruria ed una probabile equivalenza lessicale etrusco-latina" *SE*, XXVI, 49-83.
  - **PALLOTTINO**, 1962 *SE*, 30(1962): 303
  - **PALLOTTINO**, Massimo (1984. 1ª edición 1942): *Etruscologia*, Milano: Editore Ulrico Hoepli.

- **PALLOTTINO**, Massino (1986): "Immagini e realtà della civiltà etrusca", en: Giovanni Pugliese Carratelli (ed.), *Rasenna. Storia e civiltà degli Etruschi.*, Milano: Libri Scheiwiller, 3-12.
- **PALLOTTINO**, Massino (1986b): "Il libro etrusco della mummia di Zagabria. Significato e valore storico linguistico del documento", *VAMZ*, 3-XIX, 1-8.
- **PALLOTTINO**, Massino (1986c): "I documenti scritti e la lingua" en Giovanni Pugliese Carratelli (ed.), *Rasenna. Storia e civiltà degli Etruschi.*, Milano: Libri Scheiwiller, 311-367.
- **PALLOTTINO**, Massino (1995): "L'etruscologia del XX secolo: progressi scientifici e riflessi culturali" en *Gli etruschi e l'Europa*. Milano: Fabri editore, 458-461.
- **PALTINERI**, Silvia (2012): "I Segni della discordia. Annotazioni sui sodales della Tomba François" en S. Paltineri, (a cura di) *Segni e colori. Dialoghi sulla pittura tardoclassica ed ellenistica. Atti del convegno(Pavia, Collegio Ghislieri, 9-10 marzo 2012)*. Roma, L'Erma di Bretschneider, 115-123.
- **PANOFSKY**, Erwin (1998): *Estudios sobre iconología* (1ª edición 1978). Madrid: Alianza Universidad.
- **PASQUALI**, Giorgio (1927): "Acheruns, Acheruntis", *SE*, I, 291-301.
- **PASQUINUCCI**, Marinella Montagna (1968): *Le Kelebai volterrane*. Firenze : Edizioni La Nuova Italia.
- **PATTERN**, Annaliese Elaine (2013): *Ad(dressing) the Other: The Amazon in Greek Art*, Undergraduate Honors Theses. Paper 24. Portland State University.
- **PARIBENI**, E. et alii (1996): *La Collezione Casuccini, Ceramica Attica, Ceramica Etrusca, Ceramica Falisca*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- **PEDRINA**, Marta (2001): *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.) per un analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*. Venezia: Istituto Venero di Scienze, Lettere ed Arti.
- **PENSA**, Marina (1977): *Rappresentazioni dell' Oltretomba nella cerámica apula*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- **PERUZZI**, Bice (2007): "La tomba del Cardinale" en *Ostraka: Rivista di antichità*. 16- Gen/Giu 2007, 105-114.
- **PIANU**, Giampiero (1980): *Ceramiche etrusche a figure rosse*. Roma, Giorgio di Bretschneider.
- **PIANU**, Giampiero (1982): *Ceramiche etrusche sovradipinte*. Roma, Giorgio di Bretschneider.
- **PICARD**, Gilbert Charles (1970): "Recherches sur la composition héraldique dans l'art du Ier siècle av. J.C. " *MEFRA*, 85, 163-195.
- **PIERACCINI**, Lisa C. (2001): "The Wonders of Wine in Etruria" en N.T. de Grummond; I. Edlund-Berry (edited by): *The Archaeology of sanctuaries and Ritual in Etruria*. Porstmouth- Rhode Island: Journal of Roman Archaeology, 127-137.

- **PIERACCINI**, Lisa C. (2007): "Families, Feasting and Funerals: Funerary Ritual in Ancient Caere", *Etruscan Studies*, VII 35-49
- **PIERACCINI**, Lisa C. ; **DEL CHIARO**, Mario A. (2014): "Greek in Subject Matter, Etruscan by Design: Alcestis and Admetus on a Etruscan Red-figure crater" en S. Schierup ; V. Sabetai (eds.), *The Regional Production of Red-figure Pottery: Greece, Magna Graecia and Etruria*. Lancaster : Aarhus University Press, 304-310.
- **PINEAU**, Gaston (2009) : " Le voyage comme initiation aux arts de la voie " *Journal des Psychologues*, 271, 71-74.
- **PIZZIRANI**, Chiara (2005): "Da Odisseo alle Nereidi. Riflessioni sull'iconografia etrusca del mare attraverso i secoli", *OCNUS*, 13, 251-270.
- **PIZZIRANI**, Chiara (2009): "Iconografia dionisiaca e contesti tombali tra Felsina e Spina", en Raffaella Bonaudo, Luca Cerchiai, Carmine Pellegrino (a cura di), *Tra Etruria, Lazio e Magna Grecia: indagini sulle necropoli Atti dell'Incontro di Studio Fisciano, 5-6 marzo 2009*, Paestum: Pandemus, 37-49.
- **PIZZIRANI**, Chiara (2010): "Identità iconografiche tra Dionisio e Ade in Etruria", *Studi sulla Grecità di Occidente, Hesperia* 26, 47-69.
- **PIZZIRANI**, Chiara (2011): "Un Mystes dionisiaco nel sepolcreto felsineo Tamburini", *Tra protostoria e storia. Studi in onore di Lorena Capuis. Antenore Quaderni* 20, Roma: Edizioni Quasar, 105-117.
- **PIZZIRANI**, Chiara (2014): "Il mare nell'immaginario funebre degli etruschi" en Giuseppe Sassatelli ; Alfonsina Russo Tagliente (a cura di), *Il viaggio oltre la vita. Gli etruschi e l'aldilà tra capolavori e realtà virtuale*. Bologna: Bologna University Press, 71-79.
- **PFIFFIG**, Ambros Josef (1975): *Religio etrusca*. Graz: Akademische Druck u. Verlagsantalt.
- **PFISTER-ROESGEN**, Gabriele (1975): *Die etruskischen Spiegel des 5. Jhs. v. Chr.* Berlin: Peter Lang.
- **PODDA**, Marco (2012) : " All'ombra delle palme". Felice, Nestore, Le palme della tomba François e altri elementi vegetali", en M. Harari ; S. Paltineri, (a cura di) *Segni e colori. Dialoghi sulla pittura tardoclassica ed ellenistica. Atti del convegno(Pavia, Collegio Ghislieri, 9-10 marzo 2012)*. Roma, L'Erma di Bretschneider, 123-128.
- **PODEMANN SORENSEN**, Jorgen (2008): "A theory of ritual" en Andersen Holm Rasmussen; Susanne William Rasmussen (ed. By): *Religion and Society. Ritual, Resources and Identity in the Ancient Graeco-Roman World. The BOMOS conferences 2002-2005*. Roma: Edizioni Quasar, 13-21.
- **PONTRANDOLFO**, Angela (1986): "L'escatologia popolare e i riti funerari greci" en G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Magna Grecia. Vita religiosa e cultura letteraria, filosofica e scientifica*. Milano: Electa, 171-187.
- **PONTRANDOLFO**, Angela (1995) : " Simposio e Élités Sociali nel Mondo Etrusco e Italico", en en O. Murray ; M. Tecusan, *In vino veritas*. Rome : British School at Rome, 176-195.

- **POULSEN**, Frederik (1922): *Etruscan Tomb Paintings. Their subjects and significance*, Oxford: The Clarendon Press
- **PRAYON**, Friedhelm (1991): "Deorum sedes. Sull'orientamento dei templi etrusco-italici", *AC*, XLVIII, 1285-1296.
- **PRAYON**, Friedhelm (2002): "Reditus ad maiores. Ein Aspekt etruskischer Jenseitsvorstellungen" en J. Munk Hojte (ed.), *Images of Ancestors*, Lancaster: Aarhus University Press, 45-66.
- **PRAYON**, Friedhelm (2004): *Die Etruskische – Geschichte – Religion – Kunst*. München: C.H.Beck.
- **PRAYON**, Friedhelm (2010): "The Tomb as Altar" en L. Bourke Van der Meer (edited by), *Material Aspects of Etruscan Religion. Proceedings of the International Colloquium*. Leiden May 29 and 30, 2008, Leuven – Paris – Walpole MA: Peeters, 75-82.
- **PROIETTI**, Giuseppe (1982): "Osservazioni preliminari su un monument sepolcrale in località S. Angelo di Cerveteri" en G. Bonucci Caporali; A.M. Sgubini Moretti (a cura di): *Archeologia nella Tuscia. Primo incontro di studio. Viterbo, 1980*. Roma: CNR, 104-108.
- **PROSDOCIMI**, Aldo L. (1989): "Le religioni degli italici" en: Giovanni Pugliese Carratelli (a cura di), *Italia omnium terrarum parens. La civiltà degli Enotri, Choni, Ausoni, Sanniti, Lucani, Bretti, Sicani, Siculi, Elini*. Milano : Libri Scheiwiller.
- **PROST**, Francis (2005): "Gestes des homes, gestes des dieux. La representation des gestes dans la plastique grecque archaïque et classique", en L. Bodiou et alii, *Gestuelles, attitudes, regards. L'expression des corps dans l'imagerie antique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 25-37
- **PRYCE**, F.N. (1931): *Catalogue of Sculpture in the Departament of Greek and Roman Antiquities of the British Museum. Vol .I. Part II Cypriote and Etruscan*. London: Oxford University Press
- **PUCCI**, Giuseppe (2007): "Pianto e gesto fra teatro e arti figurative" en *Dioniso, n° 6 Atti del convegno INDA 25-28 settembre 2003. Pianto e riso nel teatro greco e latino*, 372-383.
- **PULCI DORIA**, Luisa Breglia (1987): "Le sirene, il canto, la morte, la polis", *AION*, IX, 65-98.
- **RAFANELLI**, Simona ; **SPAZIANI**, Paola (2011): *Etruschi. Il privilegio della bellezza*, Milano: Aboca Edizioni.
- **RALLO**, Antonia (1974): *Lasa. Iconografia e esegesi*. Firenze: Sansoni.
- **RALLO**, Antonia (1989): "La cosmesi" en Antonio Rallo, *Le donne in Etruria*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- **RANDALL- MACLVER**, David (1927): *The Etruscans*. Oxford: Clarendon Press.
- **RASTRELLI**, Anna (2003): "I periodi classici ed ellenistico in Etruria", en *Moda Costume Bellezza nell'antichità*, Livorno: Sillabe s.r.l, 84-97.

- **RATHJE**, Anette (1990): "The Adoption of the Homeric Banquet in Central Italy in the Orientalizing Period", en Oswyn Murray (ed.), *Symptotica. A symposium on the Symposion*. Oxford: Clarendon Press, 279-288.
- **RATHJE**, Anette (2014) : " Self-representation and identity-creation by an etruscan family. The use of the past in the François tomb at Vulci" en Brita Alroth; Charlotte Scheffer (edited by): *Attitus towards the Past in Antiquity. Creating identities. Proceedings of International Conference held at Stockholm University, 15-17 May 2009*. Stockholm: Stockhom University, 55-65
- **REBUFFAT**, René (1972): "Le meurtre de Tröilos sur les urnes etrusques ", *MEFRA*, 84, 1972-1 : 515-542.
- **REBUFFAT-EMMANUEL**, Denise (1997) : "Hercle aux Enfers " en : Françoise Gaultier ; Dominique Briquel (dirs), *Les Étrusques Les plus religieux des hommes. État de la recherche sur la religion étrusque. Actes du colloque international Galeries nationales du Grand Palais 17-18-19 novembre 1992*, Paris: La Documentation française, 55-68.
- **RENDELI**, M. (1988): "Anagoghe", *Prospettiva*, 82-83, 10-29.
- **REUSSER**, Christoph (2004): "La cerámique attique dans les tombes étrusques" en Pierre Rouillard; Annie Verbanck-Piérard (éd), *Le vase grec et ses destins*. Munich: Biering et Brickmann.
- **RIX**, Helmut (1963) : *Das etruskische Cognomen*. Wiesbaden: Otto Harrasowitz.
- **RIX**, Helmut (1977) : "L'apporto dell'onomastica personale alla conoscenza della storia sociale" en M. Martelli; M. Cristofani (eds), *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche. Atti dell'incontro di Studi. Univesità di Siena, 28-30 aprile 1976*. Firenze, Centro Di, 64-73.
- **RIX**, Helmut (1986) : " Etruskisch Culs\* "tor" und der abschnitt VIII 1-2 des zagreber Liber Linteus" en *VAMZ*, 3. s., XIX 3.1h~39 (1986), 17-40.
- **RIX**, Helmut (1991) : *Etruskische Texte*, Tübingen: G. Narr.
- **RIVA**, Corinna (2010) : " Nuove tecnologie del se': il banchetto rituale collettivo in Etruria" en C. Mata; G. Pérez Jorda, J. Vives Ferrándiz, J, (eds.) *IV reunio d'Economia en el I millenni a.C. (Caudete de las Fuentes, Octubre 2009). Saguntum*. Valencia: Unversitat de Valencia, 69-80
- **ROMANELLI**, Pietro (1938): *Le pitture della tomba della "caccia e Pesca. Monumenti della pittura antica scoperti in Italia. Sezione Prima. La Pittura Etrusca. Tarquinii. Fasc. II*. Roma.
- **ROMUALDI**, Antonio (2003): "Considerazioni sulle tombe dipinte di Populonia" en Alessandra Minetti (a cura di) *Pittura etrusca. Problemi e prospettive, 'Atti del convegno, Sarteano 2001*. Sarteano: Museo Civico Archeologico di Sarteano, 112-115.
- **RONCALLI**, Francesco (1980): "Carbasinis voluminibus implicati libri. Osservazioni sul libro linteo di Zagabria", *JdI*, XCV, 227-264.
- **RONCALLI**, Francesco (1985) : *Scrivere Etrusco. Dalla leggenda alla conoscenza. Scrittura e letteratura nei massimi documenti della lingua etrusca*

- (Perugia, Rocca Paolina maggio-settembre 1985). Milano: Gruppo Editoriale Electa.
- **RONCALLI**, Francesco (a cura di) (1989): *Gens antiquissima Italiae. [2], Antichità dall'Umbria a Budapest e Cracovi*. Electa. Editori Umbri Associati.
  - **RONCALLI**, Francesco (1990): "La definizione pittorica dello spazio tombale nella "età della crisi" en *Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au Ve siècle av. J.-C. Actes de la table ronde de Rome (19-21 novembre 1987) Collection de l'École française de Rome 137*. Roma : École Française de Rome, 229-243.
  - **RONCALLI**, Francesco (1994): "Cultura religiosa, strumenti e pratiche culturali nell santuario di Cannicella a Orvieto" en M. Martelli (ed.): *Tyrrhenoi Philotechnoi. Atti dell Giornata di studio organizzata dalla Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università degli Studi della Tuscia in occasione della mostra Il mondo degli Etruschi. Testimonianze dai Musei di Berlino e dell'Europa orientale. Viterbo. 13 ottobre 1990*. Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 99-118
  - **RONCALLI**, Francesco (1997) : " Laris Puleas and Sisyphus: mortals, heroes and demons in the etruscan underworld" , *Etruscan Studies*, 3, 45-64.
  - **RONCALLI**, Francesco (1997b): " Iconographie funéraire et topographie de l'au-delà en Etrurie " en : Françoise Gaultier ; Dominique Briquel (dirs), *Les Étrusques Les plus religieux des hommes. État de la recherche sur la religion étrusque. Actes du colloque international Galeries nationales du Grand Palais 17-18-19 novembre 1992*, Paris: La Documentation française, 37-54.
  - **RONCALLI**, Francesco (2001) : "Spazio reale e luogo simbolico: alcune soluzioni nell'arte funeraria etrusca", en *Acta Hyperborea. Danish studies in classical archaeology*, n° 8, 249-272.
  - **RONCALLI**, Francesco (2003): "La definizione dello spazio tombale in Etruria tra architettura e pittura" en Alessandra Minetti (a cura di) *Pittura etrusca. Problemi e prospettive, 'Atti del convegno, Sarteano 2001*. Sarteano: Museo Civico Archeologico di Sarteano, 52-62.
  - **RONCALLI**, Francesco (2011): "Costume funerario e memoria familiare a Perugia tra IV e III sec a.C." en Luana Cencioli (a cura di), *L'ipogeo dei Volumni a 170 anni della scoperta*. Firenze: Effe, 205-210.
  - **RONCALLI**, Francesco (2014): "L'aldilà: dall'idea al paesaggio" en Giuseppe Sassatelli ; Alfonsina Russo Tagliente (a cura di), *Il viaggio oltre la vita. Gli etruschi e l'aldilà tra capolavori e realtà virtuale*. Bologna: Bologna University Press, 53-59.
  - **ROTH**, Roman E. (2003): "Ritual abbreviations in the Etruscan funeral. The red-figured skyphos GR.1952.31 in the Fitzwilliam Museum in Cambridge", *Accordia Research Papers* 9, 93-104.
  - **ROUVERET**, Agnès (1988) : "Espace sacré/ Espace pictural: une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia", *A.I.ON.*, X, 1988, 203-216.

- **ROUVERET**, Agnès (1989) : *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J. -C. - Ier siècle ap. J.-C.)*. Rome : École française de Rome.
- **ROUVERET**, Agnès (2001) : “ Rites et imaginaire de la mort dans les tombes archaïques étrusques ”, *Cahiers des thèmes transversaux, ArScAn*, Cahier II , 98-205.
- **ROUVERET**, Agnès (2002) : “ Figurer le corps ennemi : quelques remarques sur le thème du sacrifice des prisonniers troyens dans l’art funéraire étrusque et italique au IVe siècle av. J.-C ” en : F. Prost-C. Müller (éd.), *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique*, Mélanges en l’honneur de F. Croissant, Paris, 2002, 345-366.
- **ROWLAND**, Ingrid (2008) : “ Marriage and Mortality in the Tetnies Sarcophagi ”, *Etruscan Studies*, 11, 151-164.
- **RUSSO**, Laura Maria (2015): “Archaeology of Gesture and Relics: Early Signs of the Sacred in Veii” en Pietro Maria Mlitello; Hakan Ö niz (edited by): *SOMA 2011. Proceeding of the 15<sup>th</sup> Symposium on Mediterranean Archaeology, held at the University of Catania 3-5 March 2011*. BAR International series 2695 (II). Oxford: Archaeopress, 661-675.
- **RUSSO TAGLIENTE**, Alfonsina (2014): “L’aldilà in Italia meridionale tra Greci ed Etruschi” en Giuseppe Sassatelli; Alfonsina Russo Tagliente, *Il viaggio Oltre la vita. Gli etruschi e l’Aldilà. Tra capolavori e realtà virtuale*. Bologna: Bologna University Press, 90-97.
- **SABBATUCCI**, Dario (1975): “Criteri per una valutazione scientifica del mistico-orfico nella Magna Grecia” en *Orfismo in Magna Grecia. Atti del quattordicesimo convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 6-10 ottobre, 1974)*. Taranto: Arte tipografica Napoli, 35-47.
- **SACCHETTI**, Federica (2000): “Charu(n) nella pittura funeraria etrusca”, *OCNUS*, 8, 127-164.
- **SACCHETTI**, Federica (2011): “Charun et les autres : Le cas des stèles étrusques de Bologne ” *Rev. Arch.*, 2/2011 , 263-308
- **SALADINO**, Vincenzo (1995) : “ Dal saluto alla salvezza: valori simbolici della mano destra nell’arte greca e romana” en Sergio Bertelli; Monica Centanni (a cura di) *Il gesto: Nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*. Firenze: Ponte alle grazie, 31-52
- **SALKOV ROBERTS**, Helle (1983): “Later Etruscan Mirror. Evidence for Dating from Recent Excavations”, *Analecta Romana Instituti Danici* XII, 31-54.
- **SALVADORI**, Elisa (2014): “Le tombe con nicchiotti di Chiusi e del territorio chiusino” en Monica Salvini (a cura di): *Etruschi e Romani a San Casciano dei Bagni. Le Stanze Cassianensi*, Roma: Edizioni Quasar: 61-75.
- **SALVADORI**, Monica; **BAGGIO**, Monica (2009): *Gesto-immagine tra antico e moderno Riflessioni sulla comunicazione non verbale (Giornata di Studio. Isernia 18 Aprile 2007) Antenore Quaderni 16*. Roma: Edizioni Quasar.



- **SANCASSANO**, Maria Lucia (1997): "Il serpente e le sue immagini. Il motivo del serpente nella poesia greca dall'Iliade all'Orestea" Como: Edizioni New Press.
- **SANNIBALE**, Maurizio (2008): "L'Adone morente di Tuscania: il mito, il rito e la forza dell'icona" en M. Torelli; A.M. Moretti Sgubini (a cura di), *Etruschi le antiche metropoli del Lazio, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 ottobre 2008 – 6 gennaio 2009)*, Verona: Electa, 162-165.
- **SANNIBALE**, Maurizio (2009): "L'Adone morente di Tuscania. Considerazioni a margine di un restauro" en Stefano Bruni (ed.), *Etruria e Italia preromana: studi in onore di Giovannangelo Camporeale (2 vols.)*. Studia erudita 4. Pisa/Roma: Fabrizio Serra Editore, 813-824.
- **SANNIBALE**, Maurizio (2012): "Riti, simboli e religione. Le aristocrazie etrusche e la comunità dei vivi oltre la vita", en Alessandro Mandolesi; Maurizio Sannibale (a cura di), *Etruschi. L'ideale eroico e il vino lucente*. Milano: Electa, 87-109.
- **SANDHOFF**, Bridget (2009): "Isn't S/he Lovely? An investigation of Androgyny in Etruscan Art" en E. Herring; K. Lomas (edited by): *Gender Identities in Italy in the First Millennium B.C. BAR International Series 1983*. Oxford: Archeopress, 97-107.
- **SARIAN**, Haiganuch (1986): "Réflexions sur l'iconographie des Érinyes dans le milieu grec, italote et étrusque" en *Iconographie classique et identités regionals. Bulletin de correspondance hellénique, Supplement XIV*, 25-35.
- **SASSATELLI**, Giuseppe (1984): "Una nuova stela felsinea" en *Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche. Studi in memoria di Mario Zuffa*, Rimini, 107-137.
- **SASSATELLI**, Giuseppe (1993): "Rappresentazioni di giochi atletici in monumenti funerari di area padana" en *Spectacles Sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique. Actes de la table ronde organisée par l'Equipe de recherches étrusco-italiques de l'UMR 126 (CNRS, Paris) et l'École française de Rome. (Rome, 3-4 mai 1991)*. Roma: École française de Rome, 45-67.
- **SASSATELLI**, Giuseppe (1993b): "Spinna nelle immagini etrusche" en Fede Berti; Pier Giovanni Guzzo (a cura di), *Spina. Storia di una città tra Greci ed Etruschi*. Ferrara: Comitato Ferrara Arte, 115-127.
- **SASSATELLI**, Giuseppe (2014): "L'area padana e Bologna etrusca tra Grecia ed Etruria" en Giuseppe Sassatelli; Alfonsina Russo Tagliente, *Il viaggio Oltre la vita. Gli etruschi e l'Aldilà. Tra capolavori e realtà virtuale*. Bologna: Bologna University Press, 98-109
- **SASSATELLI**, Giuseppe, **GOVI**, Elisabetta (2009): "Ideologia funeraria e celebrazione del defunto nelle stele etrusche di Bologna", *SE*, LXXIII, 67-92.
- **SASSATELLI**, Giuseppe; **CERCHIAI**, Lucca (2014): "Le stele felsinee: invenzione e uso dell'immaginario tra artigiani e committenza, en Giuseppe M. Della Fina (a cura di): *Artisti, committenti e fruitori in Etruria tra VIII e V*

- secolo a.C., *Atti del XXI Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria (Orvieto 2013)*, Roma: Edizioni Quasar, 187-219.
- **SAUNDERS**, Catharine (1920): "Cremation and inhumation in the Aeneid", *The American Journal of Philology*, 46/4, 352-357.
  - **SCARRONE**, Marta (2011): "Il pittore di Jahn", *SE*, LXXIV: 49-89.
  - **SCARRONE**, Marta (2011) : " Neues zur Jenseitsreise bei den Etruskern " en *MEDITERRANEA Quaderni annuali dell'Istituto di Studi sul Mediterraneo antico*. Volumen VIII, 215-236.
  - **SCHEID**, John (1995): "Graeco ritu: A typically Roman of Honouring the Gods" *Harvard Studies in Classical Philology*", XCVII, 15-31.
  - **SCHEID**, John (2012): "L'oubli du comparatisme dans certaines approches récentes des religions antiques " en Claude Calame ; Bruce Lincoln (édité par), *Comparer en histoire des religions antiques. Controverses et propositions*. Liège : Presses Universitaires de Liège, 111-120.
  - **SCHEFFER**, Charlotte (1991): "Harbingers of Death? The female demon in late Etruscan funerary art" *Munuscula Romana* 1991, 52-63.
  - **SCHEFFER**, Charlotte (1994): "The Arched Door in Late Etruscan Funerary Art" en Richard Daniel De Puma; Jocelyn Penny Small (eds), *Murlo and the Etruscans. Art and Society in Ancient Etruria*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 196-210.
  - **SCHEFFER**, Charlotte (2006): "Sinister birds and other unpleasant Etruscan motifs" en VV.AA., *Across Frontiers. Etruscans, Greeks, Phoenicians and Cypriots. Studies in honour of David Ridgway and Francesca Romana Serra Ridgway*, Accordia Research Institute, 305-315.
  - **SCHEFFER**, Charlotte (2014): "The etruscans – in the eyes of greeks and romans. Creating a bad memory?" en Brita Alroth; Charlotte Scheffer (edited by): *Attitudes towards the Past in Antiquity. Creating identities. Proceedings of International Conference held at Stockholm University*, 15-17 May 2009. Stockholm: Stockholm University, 47-53.
  - **SCHMIDT**, Margot (1975): "Orfeo e Orfismo nella pittura vascolare italiota", en: *Orfismo in Magna Grecia. Atti del quattordicesimo convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 6-10 ottobre, 1974)*. Taranto: Arte tipografica Napoli, 105-137.
  - **SCHMIDT**, Margot; **TRENDALL**, Arthur D.; **CAMBINTOGLIOU**, Alexander (1970): *Eine gruppe apulischer Grabvasen in Basel. Studien zu Gehalt und Form der Unteritalischen Sepulchrakunst*. Basel: Archaeolog.
  - **SCHMITT-PANTEL**, Pauline (2003) : "Le banquet et le "genre" sur les images grecques, propos sur les compagnes et les compagnons", *Pallas*, LXI, 83-98
  - **SCHNAPP**, Alain (1994): "De la cité des images à la cité dans l'image ", *Metis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 9, 209-218.
  - **SCLAFANI**, Marina (2002) : " La tomba dei Matausni. Analisi di un contesto chiusino di età alto-ellenistica" *SE*, LXV-LXVIII, 121-161.

- **SCLAFANI**, Marina (2010a) : *Urne fittili chiusine e perugine di età medio e tardo ellenistica*. Bretschneider Giorgio, 2010.
- **SCLAFANI**, Marina (2010) : “ Deckel etruskischer aschenkisten mit Ehepaardarstellungen hellenistischer Zeit” en A. Kieburg; A. Rieger (herausgegeben von), *Neue Forschungen zu den Etruskern Beiträge der Tagung vom 07. bis 09. November 2008 am Archäologischen Institut der Universität Bonn*. Oxford: Archaeopress, 123-130.
- **SERRA RIDGWAY**, Francesca R. (2000): “The Tomb of the Anina Family. Some motifs in late Tarquinian painting” en David Ridgway et alii, *Ancient Italy in its Mediterranean Setting. Studies in Honour of Ellen Macnamara*. London, 301-16
- **SERRA RIDGWAY**, Francesca R. (2003) “ L’ultima pittura etrusca: stile, cronología, ideología” en *ORIZZONTI Rassegna di archeologia*, Fabrizio Serra editore, Pisa – Roma: 11-22.
- **SERRA RIDGWAY**, Francesca R. (2006): “Revisiting the Etruscan Underworld”, *Accordia Research Papers*, 10, 127-141.
- **SETTIS**, Salvatore (1975): “Immagini della meditazione, dell’incertezza e del pentimento nell’arte antica”, *Prospettiva*, I, 4-18.
- **SGUBINI MORETTI**, Anna Maria (1991): *Tuscania. Il Museo Archeologico*. Roma: Quasar.
- **SHAPIRO**, H.A. (1991): “The Iconography of Mourning in Athenian Art”, *AJA*, 95, 629-656.
- **SIEBERT**, Gérard (1981): “Eidôla: le problème de la figurabilité dans l’art grec”, en VV.AA., *Méthodologie iconographique. Actes du colloque de Strasbourg, 27-28 avril 1979*. Strasbourg: AECR, 63-71.
- **SIMON**, Erika (1997): “Sentiment religieux et vision de la mort chez les étrusques dans les derniers siècles de leur histoire” en François Gaultier ; Dominique Briquel (dir), *Les Étrusques Les plus religieux des hommes. État de la recherche sur la religion étrusque. Actes du colloque international Galeries nationales du Grand Palais 17-18-19 novembre 1992*. Paris : La documentation française, 449-458.
- **SLATER**, W.J. (1976): “Symposium at sea”, *Harvard Studies in Classical Philology*, LXXX, 161-170.
- **SMALL**, Jocelyn Penny (1974): “Aeneas and Turnus on Late Etruscan Funerary Urns”, *AJA*, 78, 49-54.
- **SMALL**, Jocelyn Penny (1976): “The death of Lucretia”, *AJA*, 80, 349-360.
- **SMALL**, Jocelyn Penny (1986): “Choice of subjects on late Etruscan funerary urns” en *Iconographie classique et identités regionals. Bulletin de correspondance hellénique, Supplement XIV*, 87-92.
- **SNODGRASS**, A. (1982): “Les origins du culte des heroes dans la Grèce antique”, en G. Gnoli – J.-P. Vernant (a cura di), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge: Cambridge University Press ,107-120.

- **SÖDERLIND**, Martin (2006): "Heads with velum and the etrusco-latial-campanian type of votive deposit" en Annamaria Comella ; Sebastiana Mele ( a cura di): *Depositi votivi e cultu dell'Italia antica dall'età arcaica a quella tardo-repubblicana. Atti del Convegno di Studi (Perugia, 1-4 giugno 2000)*, Bari: Edipuglia, 14-28..
- **SORDI**, Marta (1972): "L'idea di crisi e rinnovamento nella concezione romano-etrusca della storia", *ANRW*, II, 1, 781-793.
- **SORDI**, Marta (2007): "Il paradosso etrusco: il "diverso" nelle radici profonde di Roma e dell'Italia romana" en *Patria diversis gentibus una? Unità politica e identità etniche nell'Italia antica* Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 20-22 settembre 2007. Edición electrónica: <http://www.fondazionecanussio.org/atti2007.htm>
- **SOURVINOU-INWOOD**, Christiane (1981): "To die and enter the House of Hades. Homer before and after" en Joachim Whaley (ed.), *Mirrors of Mortality*, London: Europa Publications, 15-39.
- **SOURVINOU-INWOOD**, Christiane (1995): *Reading Greek Death. To the End of the Classical Period*. Oxford: Clarendon Press.
- **SPIVEY**, Nigel (1991): "The Power of Women in Etruscan Society", *Accordia Research Papers*, II, 55-68
- **SPIVEY**, Nigel; **STODDART**, Simon (1990): *Etruscan Italy*. London: B.T. Batsfond Ltd.
- **STACCIOLI**, Romolo Augusto (1980): "Le finte porte dipinte nelle tombe arcaiche etrusche " en *Quaderni dell'Istituto di Archeologia e storia antica della libera università abruzzese degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti*, 1, (1980), 1-17.
- **STACCIOLI**, Romolo Augusto (1984): *Gli Etruschi mito e realtà. Origine, vita e destino di un popolo tradizionalmente misterioso*. Roma: Newton Compton Editori.
- **STÄHLI**, Adrian (2012): "Héracles se déshabille. Nudité et sémantique du corps masculin dans les images " en Florence Gherchanoc ; Valérie Huet (sous la direction de), *Vêtements antiques. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*. Arles : Editions Errance, 225-238.
- **STAMATOPOULOU**, Maria (2010): "Totenmahl Reliefs of the 4<sup>th</sup> -2<sup>nd</sup> Centuries BC and the Archaeology of Feasting in a Funerary Context", en Olivier Hekster; T.A.M. Mols (edited by), *Cultural Messages in the Graeco-Roman World. Acta of the BABESCH 80<sup>th</sup> Anniversary Workshop*. Leuven, Peeters, 23-31.
- **STEINER**, Dorothea (2004): *Jenseitsreise und Unterwelt bei den Etruskern: Untersuchung zur Ikonographie und Bedeutung*. München: Herbert Utz Verlag.
- **STEINGRÄBER**, Stephan (1986): *Etruscan Painting. Catalogue Raisonné of Etruscan Wall Painting*. (1<sup>a</sup> ed. 1985: *Pittura etrusca. Catalogo ragionato della pittura etrusca* ) New York: Harcourt Brace Jovanovich.

- **STEINGRÄBER**, Stephan (1988): "Die Etruskisch-Hellenistische Grabmalerei. Probleme und Perspektiven", en VV.AA: *Die Welt der Etrusker*, Berlin: Akademie Verlag, 315-320.
- **STEINGRÄBER**, Stephan (1997): "Le culte des morts et les monuments de pierre des nécropoles étrusques" en François Gaultier ; Dominique Briquel (dir), *Les Étrusques Les plus religieux des hommes. État de la recherche sur la religion étrusque. Actes du colloque international Galeries nationales du Grand Palais 17-18-19 novembre 1992*. Paris : La documentation française, 97-110.
- **STEINGRÄBER**, Stephan (2002): "Anthropomorphisierung der Kunst, Ahnenkult und bildliche Darstellungen von Ahnen in etruskischen und unteritalischen Grabgemälden aus vorrömischer Zeit" en J. Munk Hojte (ed.), *Images of Ancestors*, Lancaster: Aarhus University Press, 127-158.
- **STEINGRÄBER**, Stephan (2006) : *Abundance of Life. Etruscan Wall Painting*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- **STEINGRÄBER**, Stephan (2008): "The Cima Tumulus at San Giuliano – an aristocratic tomb and monument for the cult of the ancestors of the late Orientalizing period" en M. Gleba; H. Becker (eds.), *Votives, Places and Rituals in Etruscan Religion. Studies in Honour of Jean MacIntosh Turfa*. Leiden/Boston: Brill, 123-133.
- **STEINGRÄBER**, Stephan (2014): "Le tombe rupestri a tempio in Etruria e in altre zone del Mediterraneo orientale" en *L'Etruria meridionale rupestre. Atti del convegno internazionale "L'Etruria rupestre dalla Protostoria al Medioevo. Insediamenti, necropoli, monumento, confronti."* Barbarano Romano – Blera 8-10 ottobre 2010, Roma: Palomi & Partner Srl, 395-407.
- **STEINGRÄBER**, Stephan; **MENICHELLI**, Silvia (2010): "Etruscan Altars in Sactuaries and NEcropoleis of the Orientalizing, Archaic and Classical Periods", L. Bourke Van der Meer (edited by), *Material Aspects of Etruscan Religion. Proceedings of the International Colloquium. Leiden May 29 and 30, 2008*, Leuven – Paris – Walpole MA: Peeters, 51-74.
- **STENDHAL**, M. de (1817): *Rome, Naples, Florence*. Paris: Delaunay.
- **STENICO**, Arturo (1954): "Studi interpretative sulla tomba dei Rilievi di Cerveteri", *SE*, XXIII, 195-214.
- **STEVENS**, Natalie L.C. (2001): "Dating proposal concerning Hellenistic alabaster urns from Chiusi. A chronological appendix to E. Brunn – G. Körte, *I rilievi delle urne etrusche I-III*" en *BABesch* 76 (2001): 101-113.
- **STILP**, Florian (2011): "Scylla l'ambivalente", *Rev. Arch.*, I, 3-26.
- **STOODART**, Simon (2009): "The Etruscan body", *Accordia Research Papers* 11, 137-152.
- **STRAZZULLA**, Maria José (2007): "L'uso delle immagini nell'edilizia pubblica dell'ellenismo a Roma e nel mondo etrusco-italico", en Françoise-Hélène Massa-Pairault; Gilles Sauron (textes réunis par), *Images et modernité hellénistiques. Appropriation et représentation du monde D'Alexandre à César*, Rome : École Française de Rome, 139-161.

- **TAKACS**, Sarolta A. (2000): "Politics and Religion in the Bacchanalian Affair of 186 B.C.E." en *Harvard Studies in Classical Philology*, 100, 301-310.
- **TAYLOR**, Laurel (2011): "Mourning Becomes Etruria: Ritual, Performance and Iconography in the Seventh and Sixth centuries", *Etruscan Studies*, XIV, 39-54.
- **TERRENATO**, Nicola (1998): "Tam Firmum Municipium: The romanization of Volaterrae and Its Cultural Implications", en *JRS*, 88, 94-114.
- **TERRENATO**, Nicola (2013): "Patterns of Cultural change in Roman Italy. Non-elite religion and the defense of cultural self-consistency" en Martin Jehne; Bernhard Linke; Jörg Rüpke (Hrg von): *Religiöse Vielfalt und soziale Integration Die Bedeutung der Religion für die kulturelle Identität und die politische Stabilität im republikanischen Italien*, Berlin: Verlag Antike, 43-60.
- **THIERMANN**, August; **ARNOLD**, S. (2013): "Der Magistrat und der Tod. Die Tomba dei Sarcofagi in Cerveteri als spätklassischer Kontext etruskischer Architektur, Malerei und Sarkophag", *RM*, 119: 99-138
- **THIMME**, J (1954): "Chiusinische Aschenkisten und Sarkophag der hellenistischen Zeit. Ein Beitrag zur Chronologie der etruskischen Kunst", *SE*, XXIII, 25-147.
- **THIMME**, J. (1957) "Chiusinische Aschenkisten und Sarkophag der hellenistischen Zeit. Ein Beitrag zur Chronologie der etruskischen Kunst", *SE*, XXV, 1957, 87-160.
- **THOMAS**, Joël (2007): "Corps humilié et corps de transfiguration dans l'Eneide de Virgile " en VV.AA., *Le Corps dans les cultures méditerranéennes. Actes du Colloque des 30-31 Mars & 1<sup>er</sup> April 2006 à l'Université de Perpignan*. Perpignan : PU Perpignan, 67-75.
- **THULIN**, C.O. (1909): *Die Etruskische Disciplin*, Göteborg, I-III.
- **TORELLI**, Mario (1983): "Edilizia pubblica in Italia centrale tra guerra sociale ed età augustea: ideologia e classi sociali", en *Les Bourgeoisies municipales italiennes aux II<sup>e</sup> et I<sup>er</sup> siècles av. J.-C.*, Paris: Editions du centre national de la recherche scientifique, 241-250
- **TORELLI**, Mario (1983b): "Ideologia e rappresentazione nelle tombe tarquiniese dell'Orco I e II", *DdA*, 1983-2, 7-17.
- **TORELLI**, Mario (1984): "Lavinio e Roma. Riti iniziatici tra archeologia e storia. Roma: Quasar.
- **TORELLI**, Mario (1986): "La religione" en Giovanni Pugliese Carratelli (a cura di), *Rasenna. Storia e civiltà degli etruschi*. Milano: Libri Scheiwiller, 159-237.
- **TORELLI**, Mario (1988): "Etruria principes Disciplinam doceto. Il mito normativo dello specchio di Tuscania", en Mario Torelli; Françoise-Hélène Massa-Pairault (a cura di), *Studia Tarquiniensia*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 109-118.
- **TORELLI**, Mario (1990): "La società etrusca della crisi. Quali trasformazioni sociali?" en *Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique*

- au Ve siècle av. J.-C. Actes de la table ronde de Rome (19-21 novembre 1987)*  
Collection de l'École française de Rome 137. Roma : École Française de Rome, 189-198.
- **TORELLI**, Mario (1996): *Historia de los Etruscos*. Barcelona: Crítica.
  - **TORELLI**, Mario (1997): "Limina averni. Realtà e rappresentazione nella pittura tarquiniese arcaica" en M. Torelli, *Il rito il rango l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano: Electa, 122-151.
  - **TORELLI**, Mario (1997b): *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*. Milano : Electa
  - **TORELLI**, Mario (1997c) : " Les Adonies de Gravisca. Archeéologie d'une fête ", en François Gaultier ; Dominique Briquel (dir), *Les Étrusques Les plus religieux des hommes. État de la recherche sur la religion étrusque. Actes du colloque international Galeries nationales du Grand Palais 17-18-19 novembre 1992*. Paris : La documentation française, 233-292.
  - **TORELLI**, Mario (a cura di) (2000): *Gli etruschi*, Bompiani, Venezia
  - **TORELLI**, Mario (2002): "Autorappresentarsi. Immagine di sé, ideologia e mito greco attraverso gli scarabei etruschi ", *Ostraka*, XI, n. 1, 101-155.
  - **TORELLI**, Mario (2005) : "La trasformazione della società tra il IV e il II secolo a.C. ", en VV.AA., *Il Museo della Città Etrusca e Romana di Cortona. Catalogo delle collezioni*, Firenze:Edizioni Polistamps, 318-325.
  - **TORELLI**, Mario (2007): "Linguaggio ellenistico e linguaggio nazionale nella pittura ellenistica etrusca" en *Ostraka: Rivista di antichità*. 16- Gen/Giu 2007, 149-170.
  - **TORELLI**, Mario (2012): "L'esigenza della chiarezza. La pittura parietale etrusca tardo-classica ed ellenistica e le conquiste pittoriche greche" en M. Harari ; S. Paltineri, (a cura di) *Segni e colori. Dialoghi sulla pittura tardoclassica ed ellenistica. Atti del convegno(Pavia, Collegio Ghislieri, 9-10 marzo 2012)*. Roma, L'Erma di Bretschneider, 9-26.
  - **TORELLI**, Mario (2013): "Cerveteri et Rome" en VV.AA., *Les étrusques et la Méditerranée. La cité de Cerveteri*. Paris : Somogy éditions, 268-275.
  - **TORELLI**, Mario (2014): "Genucilia: épigraphie et fonction, quelques considérations", en Laura Ambrosini; Vincent Jolivet (sous la direction de), *Les potiers d'Etrurie et leur monde. Contacts, échanges, transferts, Hommages à Mario del Chiaro*, Paris: Armand Colin, 416-428.
  - **TOUCHEFEU**, O. (1983): " Lectures des images mythologiques. Un exemple d'images sans textes, la mort d'Astyanax " en F. Lissarrague ; F. Thélamon (eds), *Image et céramique grecque. Actes du colloque du Rouen (Rouen, 1982)*, 21-27. Rouen: Maugard, 21-27
  - **TOYNBEE**, J.M.C. (1993 ; 1ª edición 1971) : *Morte e sepoltura nel mondo romano*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
  - **TRAINA**, Giusto (1993): "Roma e Italia. Tradizioni locali e letteratura antiquaria (II a.C. – II d.C.)", *Rend. Linc.* 9.4, 585-636.

- **TRENDALL**, A.D. (1967): *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*. Oxford: Clarendon Press.
- **TRENDALL**, A.D. (1993): "Les départs des enfers dans l'imagerie apulienne", *Rev. Arch.*, II, 293-349.
- **TRENDAL**, A.D.; **CAMBINTOGLIOU**, Alexander (1982): *The red-figured vases of Apulia*. Oxford: Clarendon Press.
- **TSINGARIDA**, Athéna (2009): "À la santé des dieux et des hommes. La phiale : un vase à boire au banquet athénien ? ", *Mètis*, 7, 91-109.
- **TUCK**, Anthony S. (1994): "The Etruscan Seated Banquet: Villanovian Ritual and Etruscan Iconography", *AJA*, 98, 617-628
- **TUCK**, Anthony (2009): "On the Origin of Vanth. Death Harbingers and Banshees in the Etruscan and Celtic Worlds" en Sinclair Bell, Helen Nagy (ed.), *New Perspectives on Etruria and Early Rome: In Honor of Richard Daniel De Puma*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 251-263.
- **TÜRR**, Erwin Stefan (1963): "Über spätetruskische tonsarkophage aus Tuscania", *MDAI. Roemische abteilung*, LXX, 68-79.
- **UCCHINO**, Daniela (2009): "La garanzia del sangue" en Maurizio Harari, Silvia Paltineri, Mirella T.A. Robino (a cura di), *Icone del mondo antico. Un seminario di storia delle immagini. Pavia, Collegio Ghislieri, 25 novembre 2005*. Roma: L'erma di Bretschneider, 188-196.
- **VACCARO**, Valeria (2011): "Caronti e finte Porti" en: Francesco La Torre; Mario Torelli (a cura di), *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia. Linguaggi e tradizioni*. Atti del Convegno di Studi (Messina, 24-25 settembre 2009), Roma: Giorgio di Bretschneider, 349-359.
- **VAN ESSEN**, Carel Claudius (1927): *Did Orphic influence on etruscan tomb paintings exist? Studies in etruscan tomb paintings I*. Amsterdam.
- **VAN ESSEN**, Carel Claudius (1928): "La tomba del Cardinale", *SE*, II, 83-132.
- **VAN DER MEER**, L.B. (1975): Archetype-Transmitting Model – Prototype. Studies of Etruscans Urns from Volterra, I" *BaBesch* LI, 179-193.
- **VAN DER MEER**, L.B. (1975b): " The etruscan urns from volterra in the Rijksmuseum van Oudheden at Leiden", *OudhMeded*, 56, 75-126.
- **VAN DER MEER**, L.B. (1978-1979): "Etruscans Urns from Volterra" Studies on Mythological Representations", *BaBesch*, 52-53 (1977-1979), 57-131.
- **VAN DER MEER**, L.B. (1984): "Kyliskeia in Etruscan Tomb Paintings" en H. Brijder (ed.), *Ancient Greek and Related Pottery. Proceedings of the International Vase Symposium in Amsterdam, (12-15 April 1984)*, Amsterdam: Allard Pierson Museum, 298-304.
- **VAN DER MEER**, L.B (1987): *The Bronze liver of Piacenza*. Amsterdam. J.C. Gieben.
- **VAN DER MEER**, L.B. (1991): "Iphigenia Aulidensis on Etruscan Urns from Perugia" *SE*, LVII, 119-135.
- **VAN DER MEER**, L.B. (1993): "Tragédie et réalité. Programmes iconographiques des sarcophages étrusques", en *Spectacles sportifs et*



*scéniques dans le monde étrusco-italique. Actes de la table ronde organisée par l'équipe de recherches étrusco-italiques de l'UMR 126 (CNRS, Paris) et l'École française de Rome, Rome, 3-4 mai 1991, Roma : École française de Rome, 379-393.*

- **VAN DER MEER, L.B.** (1995): *Interpretatio Etrusca. Greek Myths on Etruscan Mirrors*. Amsterdam: J.C. Gieben, Publisher.
- **VAN DER MEER, L.B.** (2001): "Decorated Etruscan Stone Sarcophagi. A Chronological and Bibliographical Appendix to R. Herbig, *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage* (Berlin, 1952), *BaBesch* 76 (2001), 79-100.
- **VAN DER MEER, L.B.** (2001b): "Etruscan rites de passage" en Concetta Masseria (a cura di), *10 anni di archeologia a Cortona*. Roma: Giorgio di Bretschneider Editore, 119-123.
- **VAN DER MEER, L.B.** (2004): *Myths and more on Etruscan Stone Sarcophagi (ca. 350 –ca. 200 B.C.)*. Louvain: Peeters.
- **VAN DER MEER, L. Bourke** (2005): "The saving of Patroclus Body on a Tarquinian sarcophagus. An Etruscan Cyclic representation", *Αειμνηστος. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, vol. 2, Firenze: Centro Di, 651-655.
- **VAN DER MEER, L. B.** (2011): *Etrusco Ritu Case Studies in Etruscan Religion Behaviour*. Leuven: Peeters.
- **VAN DER MEER, L. B.** (2012): " Adonis. A Greek Ritual and Myth in the Etruscan World", *Analecta Prehistorica Leidensia*, 43/44, 165-175.
- **VAN GENNEP, Arnold** (2008- 1ª edición 1909): *Los ritos de paso*, Madrid: Alianza Editorial.
- **VELASCO LÓPEZ, Mª del Henar** (2001): *El paisaje del más allá. El tema del prado verde en la escatología indoeuropea*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- **VERNANT, Jean-Pierre** (1982): "La belle mort et le cadavre outrage" en G. Gnoli – J.-P. Vernant (a cura di), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge: Cambridge University Press, 45-76.
- **VERNANT, Jean-Pierre** (1986): "Corps obscur, corps éclatant " en Charles Malamoud ; Jean-Pierre Vernant (sous la direction de) : *Le temps de la réflexion VII. Corps des dieux*. Paris : Éditions Gallimard, 19-46.
- **VERNANT, Jean-Pierre** (1996): *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa.
- **VERNANT, Jean-Pierre** (1999): *Mito y religión en la Grecia antigua*, Barcelona: Editorial Ariel S.A.
- **VERSNEL, H.S.**, *Triumphus. An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of Roman Triumph*. Leiden: E.J. Brill.
- **VEYNE, Paul** (1984) : *Les Grecs ont-ils cru à leur mythes ? Essai sur l'imagination constituante*. Paris : Edition du Seuil

- **VEYNE**, Paul (1990): "Images de divinités tenant une phiale ou patère. La libation comme "rite de passage" et non pas offrande. en *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*. 5, 17-30.
- **VICKERS**, Michael (1992): Museum supplement: Recent acquisitions of Greek and Etruscan Antiquities by the Ashmolean Museum, Oxford, 1981-1990", *JHS*, 112, 246-248.
- **VIDAL-NAQUET**, Pierre (1981): *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*. Paris : Editions La-decouvert.
- **VILLANUEVA PUIG**, Marie-Christine (2012) : Se dévêtir pour Dionysos ? À propos de quelques représentations de ménades nues sur les vases attiques " en Florence Gherchanoc ; Valérie Huet (sous la direction de), *Vêtements antiques. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*. Arles : Editions Errance, 209-223.
- **VINCENTI**, Valentina (2004) : " La tomba Bruschi di Tarquinia. Recupero di un contesto" en A.M. Moretti Sgubini (A cura di) : *Scavo nello scavo. Gli Etruschi non visti. Ricerche e "riscoperte" nei depositi dei musei archeologici dell'Etruria meridionale, Catalogo della mostra*, Viterbo: Union Printing, 188-198.
- **VINCENTI**, Valentina (2007): "La tomba Bruschi di Tarquinia" *Ostraka: Rivista di antichità*. 16, 93-103.
- **VINCENTI**, Valentina (2009): *La tomba Bruschi di Tarquinia*. Roma: Giorgio di Bretschneider.
- **VON ELES**, Patrizia (2005): "Verucchio dalla terra al mare: La proiezione dell'ambiente nell'ambito funerario" en Maria Bonghi Jovino; Federica Chiesa (a cura di): *Offerte dal regno vegetale e dal regno animale nelle manifestazioni del sacro. Atti del incontro di studio Milano 26 – 27 Giugno 2003*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 29-34.
- **VOUT**, Caroline (2012): "La nudité héroïque et les corps de la femme athlète dans la culture grecque et romaine " en Florence Gherchanoc ; Valérie Huet (sous la direction de), *Vêtements antiques. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*. Arles : Editions Errance, 239-252.
- **VV.AA.** (1985). *Contributti alla ceramica etrusca tardo-classica, Atti del seminario 11 maggio 1984*. CNR, Quaderni del Centro di Studio per l'archeologia Etrusco-Italica 10. Roma: CNR.
- **VV.AA.** (1985b): *Scrivere etrusco : dalla leggenda alla conoscenza : scrittura e letteratura nei massimi documenti della lingua etrusca*. Milano: Electa.
- **VV.AA.** (1986): *Pittura etrusca: disegni e documenti del XIX secolo dall'archivio dell'Istituto archeologico germanico : Tarquinia, Museo Nazionale, Palazzo Vitelleschi : guida a la mostra*. Roma : De Luca.
- **VV.AA.** (1987): *Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jahrhunderts*. Köln: Römisch-Germanische Museum der Stadt.
- **VV.AA.** (1989): *Pittura etrusca al Museo di Villa Giulia nelle foto di Takashi Okamura*. Roma: De Luca Edizioni d'Arte.

- **VV.AA.** (1990): *Gens Antiquissima Italiae: Antichita Dall'Umbria a Leningrado*. Mondadori-Electa.
- **VV.AA.** (1991): *Gens Antiquissima Italiae: Antichita Dall'Umbria a New York*. Milano: Mondadori-Electa
- **VV.AA.** (1993): *Vase PAinting in Italy. Red-figure and related Works in the Museum of Fine Arts, Boston*. Boston: Museum of Fine Arts
- **VV.AA.** (1995): *Gli etruschi e l'Europa*. Milano: Fabbri.
- **VV.AA.** (2001): *Principi etrusci tra mediterraneo ed l'Europa*. Venezia: Bompiani.
- **VV.AA.** (2004): *La tomba François di Vulci. Forma Urbis*. Roma: E.S.S.
- **WARDEN, P. Gregory** (2009): "The blood of Animals. Predation and Transformation in Etruscan Funerary Representation" en Sinclair Bell; Helen Nagy, *New Perspectives on Etruria and Early Rome. In Honor of Richard Daniel De Puma*, Wisconsin: The Univewrsity of Wisconsin, 198-217.
- **WARLAND, Daisy** (1998): "Tentative d'exégèse des fresques de la tombe "du Plongeur" de Poseidonia ", *Latomus*, 57, 261-291.
- **WEBER-LEHMANN, Cornelia** (1996): "Ulisse nella tomba dell'Orco II a Tarquinia", en B. Andreae; C. Parisi Presicci (a cura di), *Ulisse. Il mito e la memoria, Catalogo Mostra*, Roma: Proietti Museali, 160-173.
- **WEBER-LEHMANN, Cornelia** (2007) "The Eidence for Wooden Sarcophagi in Etruscan Tombs," *Etruscan Studies*: 10, 141-151.
- **WEBER-LEHMANN, Cornelia** (2012): "Ritus und Kultus. Taugliche Topoi zur Interpretation der etruskischen Grabmalerei ? " en Petra Amman (Hrsg.), *Kulte - Riten - religiöse Vorstellungen bei den Etruskern und ihr Verhältnis zu Politik und Gesellschaft. Akten der 1. Internationalen Tagung der Sektion Wien/Österreich des Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici*, Wien, 4. – 6. 12. 2008, Wien: Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, 273-281.
- **WEEGE, F** (1921) :*Etruskische Malerei*. Halle
- **WEINSTOCK, Stefan** (1946): "Martianus Capella and the Cosmis System of the Etruscans", *JRS*, XXXVI, 101-129.
- **WEINSTOCK, Stefan** (1965): "Etruscan demons" , *Studi in onore di Luisa Banti*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 345-350.
- **WIEL MARIN, Federica** (1997): "Due diverse associazioni di vasi nel banchetto etrusco", *RM*, 104, 513-518.
- **WITT, Constanze** (1993): "Classical Legend or Contemporary Resistance Figure? The Hero with the Plow on An Etruscan Urn in the Bayly Museum" *Southeastern College Art Conference Review*, Vol. 12 Issue 3, 193-199.
- **WOUDHUIZEN, Fred C.** (2013): *The Liber linteus: A Word for Word Commentary to and Translation of the Longest Etruscan Text*. Innsbruck: IInstitut für Sprachen und Literaturen der Universität Innsbruck Bereich

- **XELLA**, Paolo (2003): "Problemi attuali nello studio delle religioni – I. - Recenti dibattiti sulla metodologia ", *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, XXVII/1, 219-266.
- **ZANNINI QUIRINI**, Bruno (1994): "El más allá en el mundo clásico" en P. Xella (ed.), *Arqueología del Infierno: El más allá en el mundo antiguo proximo-oriental y clásico*, Barcelona : AUSA, 19-91.
- **ZANDRINO**, Riccardo (1942) : " I kottaboi di Perugia " en *RM*, 57, 236-249.
- **ZEVI**, Fausto (1996): "Prigionieri Troiani", *Studi Miscellanei*, 30, 115-127.
- **ZIELINSKI**, T (1929): "L'elemento etico nell'escatologia etrusca, *SMSR*, IV 179-197.
- **ZUFFA**, Mario (1969): "A proposito dei soggetti monetali nelle pitture della Tomba Giglioli di Tarquinia", *SE*, 37, 491-498, tavv. CXXX-CXXXI

## APÉNDICE: CATÁLOGO SELECTIVO

## **PREFACIO AL CATÁLOGO**

El catálogo recoge imágenes realistas, mitológicas y no narrativas en base a un criterio selectivo de los monumentos, que ha primado la representatividad o excepcionalidad de los programas figurativos en relación al tema de estudio, frente a la enumeración exhaustiva de las diferentes variantes de esos mismos temas. Ello conlleva necesariamente una discriminación de base, pues mientras la mayoría de las tumbas helenísticas y algunas del período tardoclásico han sido incluidas, solo una pequeña proporción de urnas, en relación al número total de las conservadas, han entrado a formar parte del siguiente catálogo.

Su objetivo fundamental es facilitar el acceso a la información esencial de cada pieza, evitando tediosas repeticiones en el texto, y crear un apoyo visual, que sirva como base para una mejor comprensión del tema tratado. Es por ello que a pesar de incluir los datos más relevantes, no se provee una descripción detallada de cada una de las imágenes, dado que se trata en todos los casos de piezas publicadas, y porque las fotografías incluidas en el CD adjunto permiten un cotejo directo de las mismas. Así mismo, y puesto que en ningún caso se pretende un análisis exhaustivo de las piezas incluidas, la bibliografía se limita a la/s principal/es obra/s de referencia de cada pieza, donde se recoge la bibliografía anterior. Es el caso, por ejemplo de las obras de Steingraber (1986) o Markussen (1993) en el caso de la pintura mural, o de Herbig (1952) o Van der Meer (2001) en el de los sarcófagos de piedra.

Las piezas han sido ordenadas por razones de claridad y accesibilidad en base a un doble criterio, que tiene en cuenta en primer lugar el soporte y en segundo lugar la cronología, para la que en caso de existir diferentes propuestas se ha hecho primar aquella que más consenso alcanza. Se ha tendido así mismo, a respetar en la manera de lo posible el nombre original italiano de tumbas y otros monumentos dada la falta de una traducción convenida para ellos.

### **P1 Tumba dei Demoni Azzurri \***

Tarquinia. Monterozzi. Calvario (1985)

2ª mitad del s. V a.C.

Tumba de cámara única con cubierta a doble vertiente y dromos.

**Pe:** Guerrero con lanza y personaje menor.

**Pi:** Viaje del difunto en biga al más allá.

**Pd:** Viaje de la difunta al más allá en compañía de demones y barca de Caronte con personajes premuertos en el extremo izquierdo.

**Pf:** Banquete en el más allá.

Bibl: Cataldi-Dini, 1987; Markussen, 1993: 165 ; Roncalli, 1997b; Adinolfi ; Carmagnola ; Cataldi, 2005a ; ibidem, 2005b.

### **P2 Tumba dei Pigmei \***

Tarquinia. Monterozzi. Secondi Archi (1958)

Inicios s. IV a.C.

Tumba a cámara única.

**Pi: Tp:** pantera; **Dch Pu:** árbol y mujer cubierta a caballo hacia la derecha.

**Pd:** A la derecha figuras cubiertas por el manto moviéndose hacia la izquierda (Cortejo ritual?). **Sobre loc:** dos figuras sentadas en un trono hacia la derecha y restos de figuras hacia la izquierda.

**Pi:** Viaje al más allá a caballo. **Sobre loc:** Lucha de pigmeos y gruyas; **Int loc:** danzas entre árboles.

**Pf:** Restos de escena de banquete

Stopponi, 1983; Steingräber, 1986: 333-334, nº 97; Markussen, 1993: 177; Weber-Lehmann, 2005; Harari, 2005.

### **P3 Tumba del'Orco (I, II y III)**

Tarquinia. Monterozzi. Cimitero (1868)

2º tercio s. IV a.C. – mediados s. IV a.C.

Tumba con dos cámaras (Orco I-II) unidas por un tercer vano (Orco III)

#### **Orco I:**

**Pd:** Banquete y arbustos

**Pi:** Restos de pintura e inscripción.

**Pf:: loc: Ext izq.** demon fragmentario; **Int:** Banquete flanqueado por árboles. **Ext.**

**Dch:** demon.

**Fo:** Pérgola de hojas de vid en parte superior de todas las paredes

#### **Orco II: \***

**Pe: Pu: Izq:** Condenados: Teseo- Tuchulcha –Sísifo . **Dch:** Sacrificio de carnero negro.

**Pi:** Agamenon, Tiresias y Ayas en un ambiente palúdico. Restos de un demon

**Pf:** Aita y Phersipnei en un ambiente rocoso acompañados por Gerion y Cerbero. Restos de un demon.

**Zo:** Ondas marinas y delfines.

#### **Orco III:**

**Pi :** Cegamiento de Polifemo

Steingraber, 1986 : 334-337; Cristofani, 1987; VV.AA., 1989: 155-159; Markussen, 1993: 176-177; Weber-Lehmann, 1995 ; Roncalli, 1997 ; Torelli, 1997 ; Colonna, 1997b; Gallon-Sauvage, 2005. Steingraber, 2006

#### **P4 Grotta dipinta.**

Bomarzo: Pianmiano. (1832 – Perdida)

Mediados s. IV a.C.

Hipogeo a cámara única.

**Pi:** Vaso y 2 protomos humanos, hipocampo.

**Pd:** Hipocampo, palmeta, protomo humano.

**Pf:** Dos hipocampos y dos palmetas.

**Fo:** Ondas marinas y delfines. En el centro de cada pared una palmeta separando las ondas.

Baglione, 1976: 22, pl. 6-7; Steingraber, 1986: 259, nº 2; Markussen, 1993: 135.

#### **P5 Tumba Golini I \***

Orvieto. Poggio del Roccolo di Settecamini.

Mediados del s. IV a.C.

Tumba a cámara única dividida en 2 por un muro de partición.

Lado derecho:

**Pe:** Difunto con torso desnudo en biga alada.

**Pd:** Escena de banquete,

**Pf:** Escena de banquete.

**Pi:** Aita y Pershipnei

Lado izquierdo:

**Pe, Pd, Pf, Pi:** Sirvientes preparando la comida.

Massa-Pairault, 1983: 20-31 ; Steingraber, 1986 : 85, pl. VIII-X ; Markussen, 1993 : 143 ; Feruglio, 1999 : fig. 107-109 ; Steingraber, 2006 : 211-214, pl. 213.

#### **P6 Tumba Ceisinie**

Tarquinia. Monterozzi. (1736 – Perdida)

Mediados s. IV a.C.

Tumba cruciforme con cuatro cámaras y dromos.

**Pe, Fr:** Dos serpientes enfrentadas y en el centro un conejo (?)

**Pe:** Inscripción CIE 5525

**Pf:** Inscripción CIE 5526

**Fo:** Hojas de vid en la parte superior de las paredes y ondas marinas en la parte inferior

**Pl:** Joven con manto alrededor de su cadera y ramo; *Izq:* Quizás demon con serpientes; *dch:* demon hacia la izquierda con serpiente y martillo (?)

Pallottino, 1937: 383, n. 2, 402, n. 16, fig. 3; Loeffler, 1964; Steingraber, 1986: 300, nº 56; Morandi, 1989; Markussen, 1993: 164; Steingraber, 2006: 209-210

#### **P7 Tumba Golini II \***

Orvieto. Poggio del Roccolo di Settecamini (1863)

Palazzo Papale



Tercer cuarto del s. IV a.C.

Tumba de cámara única.

**Pe. Fr:** Dos serpientes enfrentadas. **Izq:** Hombre en biga hacia la izquierda.

**Dch:** Hombre en biga hacia la derecha. Harúspice (Steingraber, 1986: 278)

**Jb:** Fragmentos de demonios.

**Pd:** Banquete.

**Pi:** Banquete. Músicos.

**Pf:** Fr: Restos de serpientes.

Fragmentos de hombres armados. Héroes de la epopeya (Massa-Pairault, 1983).

**I:** CIE 5101-5109.

Massa-Pairault, 1983: 31-35; Steingraber, 1986: 279, nº 33.; Markussen, 1993: 143; Feruglio, 1999; Steingraber, 2006: 221-214.

### **P8 Tumba degli Scudi \***

Tarquinia. Monterozzi. Area Primi Archi. (1870)

Tercer cuarto del s. IV a.C.

Tumba cruciforme con cuatro cámaras y dromos

#### **Cámara principal**

**Pe. Pu. Izq:** Cortejo: Larth Velcha precedido por dos lictores. Le siguen un jóven con tuba y otro con trompeta. **Dch:** Jóven con trompeta y tuba y tres figuras cubiertas con manto hacia la derecha.

**Pd.** Puerta dórica flanqueada por dos ventanas: **Izq:** Velthur Velcha y Ravnthu Aprthnai en la kliné. **Dch:** Jóven desnudo hacia la izquierda y tres figuras cubiertas con el manto hacia la derecha.

**Pi.** Puerta central dórica con dos ventanas a los lados. **Izq:** Encuentro entre tres personajes. **Dch:** *Velthur Velcha* sentado en un *diprhoi* junto a *Ravnthu Aprthnai* que lo señala con el dedo.

**Pf.** Puerta central dórica flanqueada por dos ventanas. A la derecha sobre la ventana joven demon con díptico e inscripción. Debajo escena de banquete: Larth Velcha reclinado y Velia Seitithi sentada sobre la kliné. A la izquierda sobre la ventana demon alado con martillo. A la derecha de la ventana joven sirviente. A la izquierda dos figuras de pie.

**Fo.** Todas las paredes: ondas marinas.

#### **Cámara del fondo:**

**Pf.Pi.Pd.** Escudos en las paredes con nombres inscritos.

**I.** CIE 5379-5406.

Morandi, 1987; Steingraber, 1986: 341-343, nº 106, pl. 145-149; VV.AA., 1989: 161-162; Markussen, 1993: 180-181; Maggiani, 2005b: fig.1-3; pl. XVII-XXIX; Steingraber, 2006: 221-224.

### **P9 Tumba François \***

Vulci. Ponto Rotto (1857)

Roma. Villa Albani

Tercer cuarto del s. IV a.C.

Tumba con 11 cámaras. Cámara central en forma de T invertida y dromos.

#### **Cámara central:**

**Atrium:**

**Pe: Pu. Dch:** Ajax amenaza a Casandra. Izq: Árbol que figura el suplicio de Tántalo; Sísifo con un pequeño demon sobre la piedra y Anfiarao.

**Pf: Pu. Izq:** Eteocles y Polinices. Dch: *Marce Camitlnas* desenvainando su espada para atestar aun golpe a *Cneve Tarchunies Rumach* caído en el suelo.

**Pd: Pu. Izq:** Vel Saties con toga picta y Arnza sujetando un pájaro con una cuerda. En la puerta figura cubierta por el manto (restos). **Dch:** Una mujer y quizás otra figura. En el cerramiento de la puerta central una figura masculina

**Pi: Pu. Izq.** Fenix y una palmera. **Dch** Nestor y una palmeta.

**Fo :** Toro con cabeza femenina emergiendo de motivo floral en el centro de la Pi y Pf. Debajo friso geométrico. Debajo friso de lucha de animales reales y fantásticos. Sobre las puertas rosetas y palomas.

**Tablinium:**

**T:** Cabeza de Charun.

**Pd y Pf dch:** Saga de los hermanos Vibenna y Macstarna.

**Pi y Pf izq:** Sacrificio de prisioneros troyanos.

**Fo:** Toro con cabeza femenina emergiendo de motivo floral en el centro de la Pf. Debajo friso geométrico.

Cristofani, 1967; Coarelli, 1983 ; Maggiani, 1983; Cristofani, 1986; Steingräber, 1986: 377-379, nº 178; Buranelli, 1987; VV.AA., 1989: 175-177; Markussen, 1993 : 187-189; Weber-Lehmann, 1999; D'Agostino, 2003 ; Moretti Sgubini, 2004 ; Musti, 2005 ; Weber-Lehmann, 2005; Steingräber, 2006; Paltineri, 2012; Podda, 2012

**P10 Tumba degli Hescanas \***

Orvieto. Molinella (1883)

Último cuarto del s. IV a.C.

Tumba de cámara única con dromos.

**Pe:** Izq.: Laris Hescanas en biga hacia la izquierda. Dch: Kylikeion entre árboles y dos figuras masculinas.

**Pd:** Escena de encuentro y llegada con cortejo de músicos.

**Pi:** Pocos restos. Banquete?

**Pf:** Altar con personaje masculino. A ambos lados demonios alados y en el extremo derecho figura masculina cubierta por el manto con bastón hacia la izquierda. Escena de transformación en el interior del más allá (?)

**Fo:** Ondas marinas en la parte inferior de todos los muros.

VV.AA., 1982; Massa-Pairault, 1983: 35-42; Steingräber, 1986: 280, nº 34; Markussen, 1993: 143 ; Feruglio, 2002 ; Steingräber, 2006.

**P11 Tumba della Quadriga Infernale \***

Sarteano. Necrópolis del Pianacce. (2003)

Último cuarto del s. IV a.C.

Tumba de cámara única con dromos. Solo conserva la decoración de parte del lado izquierdo.

**Pi:** En el extremo derecho: Serpiente de tres cabezas. A la derecha escena de banquete: Dos hombres sobre kliné y servidor a la derecha. En el extremo izquierdo, Demón sobre cuádriga tirada por grifos.

**Pf:** En el tímpano hipocampo hacia la derecha. / Mitad derecha desaparecida.

**Fo:** Bajo la escena de la cuádriga y la escena de banquete delfines saltando sobre ondas marinas.

Minetti, 2004; Steingräber, 2006: 215-218

### **P12 Tumba dei Rilievi \***

Cerveteri. Banditaccia. Zona A: Vecchio recinto (1846)

Finales del s. IV a.C.

Tumba de cámara única con dromos

Trece lóculos separados por capiteles eólicos y decorados como *klinai*. Banco para deposiciones individuales en todos los lados salvo Pe.

Decoración en estuco sobre paredes y pilares:

**Pe:** Ménsola: Pu: Encima: Pátera y dos cabezas de toro decoradas con cintas. A los lados: Una copa sobre una tuba a cada lado.

**Pi – Pd:** En los pilares entre los loculi: Escudos circulares

**Pf:** Bajo la *kliné* del lóculo central Escila y Cerbero. A la izquierda cofre de madera con liber linteus. Pi izq: busto masculino, olpe y cíclica. Pi dch: Busto, bastón nudoso, guirnalda y abanico.

**Fo:** Cascos, espadas, espineras, pátera y otros objetos en friso continuo sobre los loculi.

**Pl izq; dch:** Diferentes objetos en estuco simulando estar colgados.

Stenico, 1954; Horst; Proietti, 1986; Steingräber, 1986: 262-264, nº9; Steingräber, 2006.

### **P13 Tumba del Triclinio**

Cerveteri. Banditaccia. Tombe del comune. (1846 Escasos restos de pintura visibles)

Finales del s. IV a.C.

Tumba de cámara única con dromos.

**Pe:** Izq: Loc. Int: guirnalda. Debajo: dos sirvientes y crátera. Dch: sirviente.

**Pd y Pi:** Escena de banquete.

**Pf:** Escena de banquete. Kylikeion en el centro.

**Bn:** Friso de ondas marinas. Debajo animales enfrentados.

Cristofani, 1968; Steingräber, 1986, 265, nº 11; Markussen, 1993: 137; VV.AA., 1994, 40-45; Steingräber, 2006: 262-263.

### **P14 Tumba Giglioli \***

Tarquini. Monterozzi. Secondi Archi (1959)

Finales del s. IV a.C.

Tumba de cámara única.

**Pe, Pd, Pi, y Pf:** Friso de armas continuo. A ambos lados de la puerta de entrada tubas.

**I:** Inscripciones fragmentarias en pd y pi. 5 inscripciones sobre los sarcófagos.

Lerici, 1960: 396- 399; Lerici, 1965 : 78; Moretti, 1966; Steingräber, 1986: 309-310, nº 69; VV.AA., 1989: 165; Markussen, 1993: 167; Steingräber, 2006.

### **P15 Tumba della Mercareccia \***

Tarquinia. Monterozzi. Mercareccia / Villa Tarantola (1735 – Decoración casi totalmente destruida)

Principios del s. III a.C.

Tumba a dos niveles.

#### **Cámara superior**

**Pd:** Figuras de pie; caballo hacia la izquierda, figura.

**Pi:** Tres figuras, caballo y figura sentada (?)

**Pf:** Pu. Dch: *dextrarum iunctio* y demon?

**Fo:** En la parte superior de todas las paredes: Luchas de animales, hombre atacado por animales, bucráneos.

#### **Cámara inferior:**

**Pf:** Cortejo con demones (?)

Jannot, 1982; Steingräber, 1986: 323-324, nº87; Markussen, 1993: 173-174; Dubrowolski, 1997. Steingräber, 2006: 249, 253.

### **P16 Tumba dei Delfini**

Populonia. Le Grotte área (1967)

Principios del s. III a.C.

Tumba a cámara única.

**Pe:** A la izquierda dos delfines.

**Pf. Bn:** Cabeza de carnero.

Fedeli, 1983: 312; Steingräber, 1986: 281, nº 36; Romualdi, 2003: 114; Steingräber, 2006: 277.

### **P17 Tumba Bruschi \***

Tarquinia. Monterozzi (1864)

Primera mitad s. III a.C.

Tumba a cámara única.

**Pd:** Viaje al más allá a caballo. Mujer con sirvienta y espejo.

**Pi:** Cortejo hacia la izquierda.

**Pf:** Dos cortejos que convergen en el centro. A la derecha joven a caballo guiado por demon

**Fo:** Zócalo corrido de ondas marinas y delfines. En el centro de la pf. palmeta.

**Pl:** Charun sentado en roca y mujer de pie.

Steingräber, 1986: 292, nº 48; VV.AA., 1989: 169-170; Vincenti, 2004; ibidem, 2007; Steingräber, 2006: 250, 251.

### **P18 Tumba del Cardinale. \***

Tarquinia. Monterozzi. Primi Archi (1699)

Primera mitad del s. III a.C.

Gran tumba a cámara única con cuatro pilares y dromos

**Pe, Pd, Pf:** Fo superior: Diversas escenas de viaje y llegada al más allá. Debajo escasos restos de una decoración precedente.

**Pl:** Friso vegetal, combates y dos personajes cabalgando *ghetoi*.

Messerschmidt, 1928; Van Essen, 1928; Blázquez, 1977; Steingraber, 1986: 297-299, nº 54; Markussen, 1993: 163; Steingraber, 2006: 251-252 ; Peruzzi, 2007

#### **P19 Tumba del Convegno \***

Tarquinia. Monterozzi. Arcatelle Area (1970- Inaccesible)

Primera mitad del s. III a.C.

Tumba a cámara única y dromos.

**Pf:** 6 figuras hacia la izquierda en cortejo de magistrados.

**Pi:** 9 figuras hacia la izquierda con dos figuras coronadas.

Steingraber, 1986: 301-302, nº 58; Markussen, 1993: 164; Naso, 2001; Steingraber, 2006: 268- 269.

#### **P20 Tumba dei Festoni \***

Tarquinia. Monterozzi. Fondo Scataglini. Villa Tarantola. (1919)

Primera mitad del siglo III a.C.

Tumba a cámara única con triple banco corrido y con dromos.

**Pe:** A ambos lados de la puerta Charun con martillo y serpiente. Guirnaldas y escudos.

**Pd, Pi, Pf:** Escudos y guirnaldas vegetales.

**T:** Sobre campo negro erotes, hipocampos y guirnaldas.

Steingraber, 1986: 303, nº 62; Markussen, 1993: 165; Steingraber, 1998; Steingraber, 2006: 248-249; Harari, 2008b

#### **P21 Tumba dei Caronti \***

Tarquinia. Monterozzi. Calvario. (1960)

2º cuarto del s. III a.C.

Tumba de dos niveles con tres cámaras.

**Pf:** Falsa puerta dórica flanqueada por dos charunes.

**Pd:** Falsa puerta dórica flanqueada por dos charunes.

Steingraber, 1986: 300, nº 55; VV.AA., 1989: 171; Markussen, 1993: 163-164; Jannot, 1997; Sacchetti, 2000; Steingraber, 2006: 20-21

#### **P22 Tumba di Tassinaia**

Tarquinia. Chiusi. Colle Area. (1866 Inaccesible)

Mediados del s. III a.C.

Tumba de cámara única, excavada en la roca.

**Pe:** Escudo y guirnaldas. Restos mal conservados.

**Pd:** Mujer de pie hacia la derecha. Sobre ella guirnaldas y un pájaro picoteando otra guirnalda. Objetos en forma de luna suspendidos de clavos entre las guirnaldas.

**Pi:** Hombre de pie hacia la izquierda. Sobre él guirnalda.

Pallotino, 1952; Steingraber, 1986: 276, nº 27; Markussen, 1993: 141; Steingraber, 2006.

### **P23 Tumba Querciolla II \***

Tarquini. Monterozzi. Maggi. Area Villa Tarantola (1832- Perdida)

2ª mitad del s. III a.C.

Tumba de cámara única? o de 3 cámaras?

**Pf:** Puerta del más allá.

**Pd:** Escena de encuentro entre dos demones

**Zo:** ondas marinas Pf, Pd.

Kestner, 1844; Messerschmidt, 1929; Blanck ; Weber-Lehmann, 1987; Steingräber, 1986: 339-340, nº 107; Markussen, 1993: 179; Steingräber, 2006: 260-261.

### **P24 Tumba 5512 \***

Tarquini. Monterozzi. Calvario (1967)

2ª mitad del s. III a.C.

Tumba de cámara única.

**Pe:** Pu. Izq: Escena de encuentro con demones; Dch: escena de encuentro con demones.

**Pd: Pi:** Inscripciones.

**T:** Extremos derecho cubierto por un tapiz pintado.

Steingräber, 1986: 368-369: nº 161; Markussen, 1993: 154; Steingräber, 2006: 260.

### **P25 Tumba 5636 \***

Tarquini. Monterozzi. Calvario (1969)

2ª mitad del s. III a.C.

Tumba a cámara única.

**Pd:** Inscripción. Escena de encuentro entre demones ante las puertas del más allá.

**Pi:** Inscripción.

**Pl:** Demon con martillo.

Steingräber, 1986: 371, nº 165, Markussen, 1993: 154; Steingräber, 2006: 274-275.

### **P26 Tumba Campanari**

Vulci. Cerca de Ponte della Badia. (1833- Perdida)

S. III a.C.

Tumba a cámara única.

**Pe:** Pu. Dch: tres figuras hacia la derecha (hombre barbado, mujer y joven desnudo). Izq: Charun.

**Pd:** Cortejo de 6 figuras hacia la izquierda. La segunda un hombre con el torso desnudo y en posición frontal.

**Pi:** Restos de seis figuras hacia la derecha.

**Pf:** Tres figuras masculinas con himation y torso desnudo hacia la derecha; Hombre barbado con cetro y torso desnudo sentado en un trono. Mujer de pie y haciendo el gesto de la anakalypsis?

Kestner, 1833; Campanari, 1838; Noël de Vergers, 1857; Messerschmidt, 1929; Colonna, 1984; Steingräber, 1986: 376-377, nº 177; Markussen, 1993: 187; Steingräber, 2006: 277

### **P27 Tumba degli Anina \***

Tarquinia. Monterozzi. Fondo Scataglini. Villa Tarantola (1963)  
S. III a.C.

Tumba a cámara única.

**Pe:** Pu. Izq Charun con martilo; Dch: Vanth con antorcha.

**Pi::** Flanquean una inscripción, un demon alado femenino con antorcha hacia la derecha y un demon masculino con serpiente en la mano; a la derecha otra escena independiente fragmentaria: figura femenina hacia la derecha y masculina hacia la izquierda.

**Pf:** Festones

**Bn:** Roleos vegetales y flores

Cristofani, 1969: 249;; Steingraber, 1986: 287, n. 40; Markussen, 1993: 87, n.43; Steingraber, 2006: 256-257; Franzoni, 2011.

### **P28 Tumba Tartaglia**

Tarquinia. Monterozzi. Tartaglia. (1699 – Perdida)  
S. III a.C.

Desconocido.

Pared A: Encuentro entre demonos.

Pared B: Viaje al más allá de la difunta con demonos.

Pared c: Encuentro en el más allá.

Jannot, 1984; Steingraber, 1986: 346, nº 115; Markussen, 1993: 181; Steingraber, 2006:190.

### **P29 Tumba del Tifone \***

Tarquinia. Monterozzi. Loc. Calvario (1832)  
s. III a.C.

Hipogeo a cámara única con pilar central y dromos.

**Pd:** Escena de viaje al más allá en cortejo triunfal.

**Zo:** Rosetas – ondas marinas – delfines. Interrumpido solo en escena de cortejo.

**Pl:** Lado derecho e izquierdo: Tifón. Lado posterior: Figura femenina fitomorfa y alada; Lado entrada sobre el altar. Inscripción: CIE 5407

**Al:** Encuentro en el más allá? (Fragmentario)

Cristofani, 1971; Steingraber, 1984 : 351-352 ; pl. 150-152; Markussen, 1993 182; Gilotta, 2000 : 187-188, 189, fig. 9, 10 ; Steingraber, 2006 250-253, 259-260..

### **P30 Tumba 5203**

Tarquinia. Loc. Maggi  
s. III a.C.

Tumba a cámara única.

**Pd:** Escena de viaje al más allá.

Colonna, 1983: 978; Markussen, 1993: 154; Krauskopf, 1997: 26-28; Steingraber, 2006: 262; Franzoni, 2011: 365, n. 28.

### **P31 Tumba 4912 \***

Tarquinia. Monterozzi. Fondo Scataglini. Area Villa Tarantola (1963)  
s. III a.C.  
Tumba a cámara única.

**Pf:** Escena de encuentro entre dos difuntas flanqueadas por demonos

Colonna, 1984: 13-14, fig. 26-27; Steingraber, 1986: 367-368, nº 159; Massa-Pairault, 1992: 193; Markussen, 1993: 153; Gilotta, 2000: 184, fig. 7 ; Sacchetti, 2000 : 140-142 ; pl. 3.4 ; Steingraber, 2006 : 253, 261

### **P32 Tumba degli Alsina.**

Tarquinia. Monterozzi. Bruschi. (1873 – Perdida)  
s. III a.C.

Tumba a cámara única.  
Restos de cortejo con miembros de la familia Alsina.

Steingraber, 1986: 281, nº 39; Markussen, 1993: 156; Steingraber, 2006.

### **S1. Sarcófago del sacerdote \***

Tarquinia. Tumba dei Partunus.  
Tarquinia. Museo Archeologico Nazionale RC9871  
Marmol  
350 a.C.  
Cara A: Sacrificio de los prisioneros troyanos; Amazonomaquia  
Cara B: Amazonomaquia  
Lados cortos: Amazonomaquia

Herbig, 1952: 121; Blanck, 1982; Blanck, 1983; Steurnagel, 1998: 189, nº 2; Van der Meer, 2001: 142;

### **S2. \***

Norchia. Tumba PA14  
Viterbo. Museo Archeologico s. n. inv  
350-325 a.C.  
Cara A y B : Demonos funerarios en los laterales

Colonna di Paolo, 1978: 265, tav. CCCCVI-CCCCX; Colonna, 1997: 172 ; fig. 6 ; 182 : n. 33 ; Gentili, 1997 ; Van der Meer, 2001 : 164, 06; Gentili, 2005: 646

### **S3. \***

Fragm. lado corto.  
Desconocido  
Firenze. Museo Archeologico. Villa Corsini 5882  
350-300 a.C.  
Difunto con Turms y Charun frente a una puerta



De Ruyt, 1934: 82, n. 88; Steingräber, 1979: n° 441, Taf. 19, 2 ; Krauskopf, 1987: 52-53; Bonamici, 1998: 11, fig. 18; LIMC, IV, 1 s.v.. Hades/Aita, Calu, n° 15; Van der Meer, 2001: 164, 04.

**S4.\***

Tarquinia  
Firenze. Museo Archeologico. 75268. Villa Corsini  
Nenfro  
350-300 a.C.  
Tapa: Figura femenina supina sin atributos  
Cara A: Mujer con rollo y Turms entre dos serpientes.  
Cara B: Difunto y difunta jugando al kottabos en el interior del más allá.

Herbig, 1952: 22-23, fig. 2-6, taf. 110 b-c.; Del Chiaro, 1970: 99-100; Massa-Pairault, 1997: 335-338; Van der meer, 2001: 84; Van der Meer, 2004: 78-80

**S5 \***

Tarquinia. Museo Nazionale. RC9874  
Tarquinia. Necropolis Monterozzi  
Nenfro  
325-300 a.C.  
Cara A: Caza y grifomaquia  
Cara B: Caza y grifomaquia  
Lt izq: Charun y otro demon  
Lt Dch: Escena inacabada.

Herbig, 1952: 52-53, taf. 7 -b; Camporeale, 1984: 158 n° 2<sup>a</sup>-b; Maggiani, 1988, n° 47; Van der Meer, 2001: 88; Van der Meer, 2004: 106-109

**S6**

Tarquinia. Museo Nazionale RC9789  
Tarquinia. Tumba de los Verstarcianas  
Nenfro  
350-300 a.C.  
Cara A-B: Lados cortos Escena de caza.

Camporeale, 145, n. 4; Herbig, 1952: 53, n° 97; Van der Meer, 2001: 88-89; Van der Meer, 2004: 106-109

**S7 \***

Roma. Museo Gregoriano Etrusco 14948  
Cerveteri. Tumba dei Sarcophagi  
350-300 a.C.  
Tp: Difunto tumbado con patera en la derecha y guirnalda en la izquierda.  
Ti Dch : Banquete?  
Ti izq: Ghetoi  
Cj.:  
Fr: Viaje a pie al más allá, seguido por una biga.  
Lt Dch: Hombre con lituus, dos jóvenes, músico.

Herbig, 1952: 46-47; Goethert, 1974: 292-294; Roncalli, 1974: 105; Van der Meer, 2001: 88; Van der Meer, 2004: 68-69

**S8 \***

Copenhagen. Ny Carlsberg Glyptotek H.I.N. 57

Vulci Ponte Rotto  
Toba  
350 -300 a.C.  
Tp: Demon alado con ave y cista.  
Cj:  
Fr. Encuentro en el más allá.  
Lt dch. grifo y serpiente.  
Lt izq. Viaje a caballo al más allá.

Herbig, 1952: 31-32, taf. 41-42; Moltensen; Nielsen, 1996: 43-47; Massa-Pairault, 1997: 338-341; Van der Meer, 2001: 85; Van der Meer, 2004: 81-83

**S9 \***

Tapa.  
Firenze. Museo Archeologico 75474  
Tarquinia.  
350-300 a.C.  
Difunta totalmente reclinada sin atributos

Bartoloni, 1987: 238-239, nº 42; Nielsen, 1990: 59; Van der Meer, 2004: 126

**S10. \***

Tapa  
Tarquinia. Museo Nazionale RC2792  
Tarquinia  
Travertino  
350-300 a.C.  
Difunto supino con chitón y manto. Patera en la mano derecha.

Herbig, 1952: 66, taf. 9c; Bartoloni, 1987: 239; Van der Meer, 2004: 144.

**S11. \***

Tapa  
Tarquinia Museo Nazionale RC9890  
Tarquinia. Tumba dei Vestarcanias  
350-300 a.C.  
Difunto supino con manto y torso desnudo. Patera en la mano derecha.

Herbig, 1952: 66, taf. 10 a.; Colonna, 1978. Van der Meer, 2004: 144

**S12 \***

Tapa  
Tarquinia Museo Nazionale RC1417  
Tarquinia. Tumba dei Vestarcanias  
Nenfro  
350-300 a.C.

Figura femenina supina con manto y chiton, sin atributos.

Herbig, 1952: 66, taf. 9a; Bartoloni, 1970: 261; Van der Meer, 2004: 144

**S13 \***

Tapa  
Tarquinia. Villa Tarantola  
Tarquinia  
Nenfro.  
350-300 a.C.  
Figura supina femenina con chiton y manto. Con las dos manos sujeta un atributo no identificable.

Herbig, 1952: 66, 9b; Van der Meer, 2004: 144

**S14 \***

Viterbo. Museo Civico  
Casale Cinelli  
350-300 a.C.  
Tp: Difunto con torso desnudo y patera en la derecha.  
Cj: Tipo HT.  
A-B: Demonios en los extremos.

Goethert, 1974: 380-382; Van der Meer, 2004: 162

**S15 \***

Tuscania. Museo Archeologico Nazionale  
Tuscania. Necrópolis Madonna dell'Oliveto Tumba degli Amazoni.  
330-320 a.C.  
Fr; Lt : Amazonomachia  
Ps: Lucha de animales

Goethert, 1974: 355-357; Moretti, 1986: 243-245; Van der Meer, 2004.

**S16 \***

Boston. Museum of Fine Arts 88.145  
Vulci. Tumba dei Tetnie  
330-300 a.C.  
Tp: Hombre y mujer desnudos y abrazados bajo tebenna.  
Fr: Amazonomachia  
Ps: Batalla  
Lt izq; Dch: Lucha de animales

Nielsen, 1990, 51,2 fig. 4a-d; Holliday, 1990, 79, n.32; Nielsen, 1992, 119-120; Gentili, 1997;  
Van der Meer, 2004: 126.

**S17 \***

Palermo. Museo Nazionale N-I- 8458  
Chiusi  
330 – 300 a.C.  
Tp: Difunto reclinado con el torso desnudo y patera en la mano derecha.  
Cj: Klíné con supedáneo.

Herbig, 1952: 41, taf. 46a; Colonna 1993: 341-342, tab 1b; Maggiani, 1993: 163-164, tav. Ixa;  
Van der Meer, 2004: 135

**S18 \***

Tarquinia. Museo Nazionale RC9872  
Tarquinia. Necrópolis de Monterozzi  
Nenfro

330- 300 a.C.

Tp: Difunto reclinado con torso desnudo. En la mano derecha una patera de la que bebe un cervatillo.

Cj:

Fr: Escenas de la Iliada

Ps: Amazonomaquia

It: Hombre en cuádriga.

Herbig, 1952: 62, taf. 27, 28a-b; 94a; Torelli, 1985: 177; Colonna, 1993: 341, n. 23; Van der Meer, 2001: 91; Van der Meer, 2004: 142

**S19 \***

Tarquinia. Museo Nazionale. RC9873

Tarquinia. Tumba dei Partunus

330-300 a.C.

Tapa: Difunto recostado sobre un lateral. Copa en la derecha.

Cj:

Fr: Amazonomaquia

Ps: Centauromaquia- Orestes y Pilades

Lt dch. izq: Amazonomaquias.

Herbig, 1952: 62-63, taf.18-20, 94c.; Boitani, 1988: 9; Van der Meer, 2001: 91; Van der Meer, 2004: 142.

**S20 \***

Tarquinia. Museo Nazionale RC9875

Tarquinia. Tumba dei Partunus

330-300 a.C.

Tp: Difunto recostado con torso desnudo y con manto. Sin atributos.

Cj: Sin decoración

Boitani, 1988: 10; Van der Meer, 2004: 140

**S21 \***

Tarquinia. Museo Nazionale RC1898

Tarquinia. Tumba dei Alvethnas

330-300 a.C.

Tp: Difunta supina

Fr; Ps: Amazonomaquia pintada. Debajo: lucha de animales tallada.

Herbig, 1952: 64-65, taf. 17a; Van der Meer, 2001: 91; Van der Meer, 2004: 143

**S22 \***

Firenze. Museo Archeologico s/nº

Tarquinia

Marmol

325 a.C.

Tp: A dos aguas. Ti: Acteón atacado por los perros.

Fr; Ps. Lt Amazonomaquia

Herbig, 1952: 26-27, taf. 35; Van der Meer, 2001: 84; Van der Meer, 2004: 129.

**S23 \***

Roma. Museo di Villa Giulia 64174

Vulci. Tumba de las Iscrizioni

325-300 a.C.

Cj:

Fr. Ps: Amazonomaquia flanqueada por démenes.

Lt izq; dch: Amazonomaquia

Goethert, 1974: 312-314; Van der Meer, 2004: 157

**S24**

Heidelberg. Archaölogisches. Institut der Universität

S. Giuliano. Poggio Centrale. Tumba de Thansina

Marmol

325 -300 a.C.

Tp: Roleos vegetales y cabeza emergiendo en el centro.

Cj Roleos vegetales y cabeza emergiendo en el centro.

Baglione, 1976: 27, n. 2, pl. 9,1; Camporeale, 1984: 175, n. 1; Van der Meer, 2004: 164;

**S25 \***

Tarquinia Museo Nazionale RC9887

Tarquinia. Tumba de los Vestarcianas

325-300 a.C.

Tp: Difunto supino con torso desnudo y patera en la mano derecha.

Cj:

Fr; Ps Lucha de animales.

Lt dch; Izq Gorgoneion

Herbig, 1952: 53-54; taff. 13a-b, 14a; Van der Meer, 2001: 89; Van der Meer, 2004: 139

**S26 \***

Viterbo. Museo Civico 242

Norchia PB9 Tumba 8 Tumba de los Smurinas

325-300 a.C.

Cj. Fr: Demones en los extremos.

Herbig, 1952: 82-83; taf. 22a; Colonna di Paolo, 1978: 374. A3; Van der Meer, 2001: 93; Van der Meer, 2004: 153.

**S27 \***

Tarquinia. Museo Nazionale RC 9882

Tarquinia. Tumba dei Verstarcianas

325-300 a.C.

Tapa:Difunta supina con túnica y manto. En la mano derecha un pájaro.

Cj:

Fr; Ps: Lucha de animales flanqueada por demones.

Lt. Dch; Izq: Gorgoneion

Herbig, 1952: 54; taf. 14b-c; Van der Meer, 2001: 89; Van der Meer, 2004: 139

**S28 \***

Tapa  
Barbarano Romano Municipio 75636  
San Giuliano. Loc S. Chircio  
325-300 a.C.  
Difunto reclinado con cuchillo en la derecha y pico apoyado en la tapa.

Goethert, 1974: 303-304; Gentili, 2005: 646-647; Van der Meer, 2004: 156.

**S29 \***

Roma. Museo di villa Giulia  
Norchia. Tomba Lattanzi.  
325-300 a.C.  
Tp: Difunto masculino supino con torso desnudo y cervatillo bebiendo en la derecha.  
Cj:  
Fr: demon femenino – ghetoi – boxeador o dextraum iunctio.  
Lt dch; izq: Jinete hacia la derecha

Van der Meer, 2004: 147

**S30 \***

Tarquinia. Museo Nazionale RC 9886  
Tarquinia. Tumba de los Vestarcianas.  
Nenfro  
325-300 a.C.  
Tp: Difunto supino con torso desnudo y patera en la derecha.  
Cj:  
Fr: Lucha de animales flanqueada por demonios femeninos.  
Lt: dos esfinges y dos demonios alados.

Herbig, 1952: 54-55: taf. 15a, 16 a-b; Van der Meer, 2001: 89; Van der Meer, 2004: 139

**S31 \***

Tarquinia. Museo Nazionale RC9796  
Tarquinia  
325-300 a.C.  
Tp: Mujer con túnica y manto reclinada con la cabeza sobre un almohadón y con corona. Lleva en la derecha una granada.  
Cj: Sin decoración

Herbig, 1952: 55; Van der Meer, 2004: 149

**S32 \***

Barberano Romano 75409 (01)  
San Giuliano. Loc Caiolo  
Nenfro  
325-300 a.C.  
Tapa: Difunto masculino supino con cabeza apoyada sobre almohada y torso desnudo. Lleva patera en la derecha.  
Cj:  
Fr: Demon masculino (Charun) y demon femenino

Van der Meer, 2004: 164; Gentili 2005

**S33 \***

Lisboa.  
Tuscania. Tumba dei Vipinana  
325- 300 a.C.  
Tp: Difunto semireclinado con torso desnudo y patera en la derecha.  
Cj:  
Fr: Escena de batalla y demon.

Herbig, 1952: 34; Van der Meer, 2004: 132

**S34 \***

Copenhagen. Ny Carlsberg Glyptotek H.I.N. 124  
Tarquinia  
Nenfro  
325 -300 a.C.  
Tp: Difunta supina con túnica y manto: Granada en la derecha  
Cj:  
Fr; Ps: Lucha de animales entre demones  
Lt dch: Difunta y dos familiares.  
Lt izq: Dos demones sentados con tablillas

Herbig, 1952: 32, taf. 11-12; Moltesen; Nielsen, 1996: 48-51; Van der Meer, 2001: 85; Van der Meer, 2004: 132; Gentili, 2005: 646

**S35 \***

London. British Museum D20  
Bomarzo. Grotta Dipinta (Tumba de los Urinate)  
Nenfro  
325-300 a.C.  
Tp: A dos aguas con esfinges en los acroterios. En los lados largos, antefijas con cabeza femenina y un friso de dobles volutas y palmeta. En el centro pareja de serpientes entrelazadas.  
Cj:  
Fr: figura femenina y joven con armadura y clámide flanqueando franja con decoración floral y cabeza central.  
Ps: Charun y Vanth flanqueando franja con decoración floral y cabeza central.  
Lt izq: De arriba abajo: Lucha de animales – decoración vegetal – Lucha de animales  
Lt dch: Elementos vegetales.

Herbig, 1952: 35, taf. 6; Baglione, 1976: 148-149; Van der Meer, 2001: 86; Van der Meer, 2004: 64

**S36**

Lisboa  
Tuscania. Tumba dei Vipinana  
325 – 300 a.C.  
Tp: Figura femenina reclinada con túnica y manto.  
Cj. Fr: Escenas del ciclo tebano

Herbig, 1952: 34; Colonna, 1978: 107, J10; Blanck, 1992; Van der Meer, 2001: 86; Van der Meer, 2004: 133

**S37 \***

Roma. Colección privada. Corso Vittorio Emanuele 209  
S. Giuliano. Loc. Cenale. Tomba della Thansina  
325-300a.C.

Tp: Figura masculina supina con torso desnudo y patera en la derecha.  
Cj. Fr: Viaje a caballo entre demonios

Herbig, 1952: 50-51, taff 23-24; Martelli, 1975: 10; Van der Meer, 2001: 88; Van der Meer, 2004: 138

**S38 \***

Barbarano Romano 75635  
San Giuliano  
325-300 a.C.

Tp: Figura femenina supina con cervatillo bebiendo de una patera en la derecha.  
Thyrso en la izquierda.  
Cj: Sin decoración.

Van der Meer., 2004: 166; Gentili, 2005.

**S39 \***

Tuscania. Museo Archeologico Nazionale 86901  
Tuscania. Tumba dei Curunas  
Nenfro  
320-310 a.C.

Tp: Figura femenina supina con túnica y manto sin atributos.  
Cj. Fr: Grifo, flor, grifo

Moretti; Sgubini Moretti, 1983: 87; Van der Meer, 2001: 96; Van der Meer, 2004: 163, CU, II-1

**S40 \***

Tuscania. Museo Archeologico Nazionale 86902  
Tuscania. Tumba dei Curunas II, 2  
310-300 a.C.

Tp: a dos aguas  
Cj. Fr. Lt: Amazonomaquia

Moretti; Sgubini Moretti, 1983: 60; Sternaugel, 1998: 216, n°300 (275-225 a.C.) Van der Meer, 2001: 96; Van der Meer, 2004: 163.

**S41 \***

Tuscania. Museo Archeologico Nazionale 70857  
Tuscania. Tumba dei Curunas I, 2  
310-300 a.C.

Tp: Figura masculina reclinada con torso desnudo, guirnalda y corona.  
Cj:

Fr: Hermes enfrentándose a Argos (ι) y Amazonomaquia  
Lt: Belerofonte enfrentándose a la Quimera

Goethert, 1974: 357-359; Moretti; Sgubini Moretti, 1983: 20-23; Van der Meer, 2001: 95; Van der Meer, 2004: 162.

**S42 \***

Roma. Museo di villa Giulia 55693



Bomarzo. Necropolis Pianmano

300 a.C.

Tp: figura masculina con torso desnudo.

Cj:

Fr; Ps Demones en los extremos flanqueando lucha de animales en la parte inferior

Lt dch. Izq: Lucha de animales.

Herbig, 1952: 47-48; taff. 8a-g; Baglione, 1976: 150-151; Van der Meer, 2001: 88; Van der Meer, 2004: 137

#### **S43**

Roma

Desconocido

300 a.C.

Fr: Escena de batalla

Herbig, 1952: 51, taf. 32c; Van der Meer, 2001: 88; Van der Meer, 2004: 100-102.

#### **S44**

Tapa

Tarquinia Museo Nazionale RC1412

Tarquinia

300 a.C.

Difunta semireclinada con túnica y manto, sin atributos.

Herbig 1952: 55-56, taf. 89a.; Van der Meer, 2004: 139

#### **S45**

Tapa

Tarquinia Museo Nazionale RC 1407

Tarquinia

300 a.C.

Difunta semireclinada con túnica y manto sin atributos.

Herbig, 1952: 56, taf. 44c.; Van der Meer, 2004: 139

#### **S46 \***

Tuscania. Museo Archeologico Nazionale 15531

Tuscania. Tumba dei Vipinana

300 a.C.

Fr: Escena de sacrificio/asesinato ante un altar.

Ps: Danaides

Lt izqu: Escena de asesinato.

Lt dch: sacrificio de Ifigenia.

Herbig, 1952: 48-49, taff. 31, 32a-b; Colonna, 1978: 107-108, tavv- XXVI c-d; Steurnagel, 1998: 190; Van der Meer, 2001: 88; Van der Meer, 2004: 54-57

#### **S47**

Tapa

Viterbo. Museo Civico 234

Musarna

300 a.C.

Figura masculina supina con torso desnudo y patera.

Van der Meer, 2004: 127

**S48 \***

Berlin, Staatliche Museen E 73

Norchia. Tomba Lattanzi

300 a.C.

Tp: Figura masculina supina con cabeza apoyada en almohadas y con torso desnudo

Cj: Fr: 2 grupos heráldicos de un tritón luchando con un hombre

Herbig, 1952: 12, taf. 25 a-b; Van der Meer, 2001: 83; Van der Meer, 2004: 125

**S49 \***

Berlin Staatliche Museen E 74

Chiusi

300 a.C.

Tp: Difunta totalmente reclinada con manto velando la cabeza y sin atributos.

Caja:

Fr: En forma de kliné. Debajo Escila entre ghetos alados

Lt izq: Grifo alado

Boosen, 1986, 29. N. 23 ; Colonna, 1993, 342-3 ; Van der Meer, 2004 : 125.

**S50**

London. British Museum D21

Tarquinia. Tumba dei Curunas

300 a.C.

Fr: Menelao mantando a Helena; Altar, troyano prisionero de guerra; Eteocles y Polinices; Edipo, Yocasta.

Ps: Batalla entre griegos y troyanos.

Lt izq Ajax y Odiseo;

Lt dch: sacrificio de Ifigenia.

Herbig, 1952: 36-37, taf. 29; Sternaugel, 1998: 190; Van der Meer, 2001: 86; Van der Meer, 2004: 48-49.

**S51 \***

Tarquinia. Museo Nazionale

Tarquinia. Tumba de los Camna

300 a.C.

Fr: Escena de batalla (Recuperación del cuerpo de Patroclo?)

Lt izq: Eteocles y Polinices (Muerte de Patroclo?)

Lt dch: Licurgo matando a su mujer

Herbig, 1952: 61, taf. 39 a-b; Van der Meer, 2001: 91; Van der Meer, 2004: 141-142; Van der Meer, 2005.

**S52**

Cerveteri. Museo Archeologico

Caere Tumba dei Tamsnie

300 a.C.

Fr: Guirnalda?

Maggiani, 1993: 133; Van der Meer, 2001; Van der Meer, 2004: 164

**S53**

Firenze. Museo Archeologico.

Tuscania. Tumba de los Statlane

300 a.C.

Tp: Figura femenina supina con granada o píxide en la derecha.

Cj: sin decoración.

Herbig, 1952: 28-29, taf. 26b; Van der Meer, 2004: 130

**S54 \***

Orvieto Museo Claudio Faina

Torre San Severo.

300 a.C.

Tp: A dos aguas.

Cj:

Fr: Sacrificio de prisioneros troyanos

Ps: Sacrificio de Polixena.

Lt izq: Odiseo y Circe.

Lt dch: Odiseo sacrificando un cordero

Herbig, 1952: 40-41, taf. 37-38; Van der Meer, 2001: 87; Van der Meer, 2004: 29-31

**S55 \***

Roma. Museo Gregoriano Etrusco 14561 (74)

Tarquinia

300 a.C.

Tp: Figura masculina supina con volumen en la destra

Cj:

Fr: Muerte de Clitemnestra y mitos relacionados

Ps: Eteocles y Polinices y otros mitos.

Lt izq: Orestes y Telefo.

Lt dch: El sacrificio de Ifigenia y Polixena.

Herbig, 1952: 43-44, taff. 33, 34, 91b; Van der Meer, 2001: 87; Van der Meer, 2004: 49-52.

**S56**

Roma. Museo Gregoriano etrusco 14947 (27)

Tuscania. Tumba dei Vipinana

300 a.C.

Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo y patera en la derecha.

Cj:

Fr: Muerte de las niobides;

Lt izq; centauromaquia.

Lt dch: Aquiles arrastrando el cuerpo de Hector.

Van der Meer, 2004: 136

**S57**

Orvieto. Museo Claudio Faina.

Orvieto

300 a.C.

Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo y patera en la derecha.  
Cj: Fr: Demonios en los extremos

Van der Meer, 2004: 135

**S58 \***

Boston. Museum of Fine Arts 1975:799

Vulci. Tumba dei Tetnie

300-280 a.C.

Tp: Figura masculina y femenina tumbadas y abrazadas bajo un himation.

Cj:

Fr: Encuentro en el más allá y procesión.

Lt dch: Hombre sobre biga hacia la izquierda.

Lt izq: Dos mujeres sobre carro hacia la derecha.

Herbig, 1952: 13-14, taf. 40a-d;; Gentili, 1997; Van der Meer, 2004: 83; Van der Meer, 2004: 71-73; Nielsen, 2009

**S59 \***

Firenze. Museo Archeologico. Villa Corsini 75841

Tuscania. Tumba dei Vipinana.

300-275 a.C.

Tp: Difunto semireclinado con torso desnudo y corona, sin atributos.

Cj: Fr: Dos erotes libando vino de un enócoe a una patera.

Herbig, 1952: 30, taf. 76d; Colonna, 1978: 107, J12, tav. XXVII a-b; Van der Meer, 2001: 85; Van der Meer, 2004: 119.

**S60 \***

Lisboa

Tuscania. Tumba dei Vipinana

Nenfro

300 – 275 a.C

Tp: Figura masculina reclinada con torso desnudo y patera en la derecha.

Cj: Fr: Eros con pedum cabalgando ghetoi y flanqueando una máscara con gorro frigio.

Herbig, 1952: 34; Colonna, 1978: 108, nº 20; Van der Meer, 2001: 86; Van der Meer, 2004: 133.

**S61**

Fragm.

Florenia. Museo Archeológico. Villa Corsini 75218

Tarquini

300 – 275 a.C.

demonio funerario - figura masculina con torso desnudo y bastón – Charun

Van der Meer, 2004: 131

**S62**

London. British Museum D29/30

Tuscania. Rosavecchia. Tumba de los Atna

Nenfro

300 – 275 a.C.

Tp: Figura femenina semireclinada sin atributos.

Cj:Fr: Eroses con pedum en ghetoi flanqueando una cabeza con barba y gorro figio.

Herbig, 1952: 38, taf. 79b, 106e; Van der Meer, 2001: 86; Van der Meer, 2004: 134

**S63 \***

Roma. Museo Gregoriano Etrusco 14950 (65)  
Tuscania.  
300 -275 a.C.  
Fr: Magistrado sobre una biga hacia la derecha.

Herbig, 1952: 45-46, taf. 43d; Van der Meer, 2001: 87; Van der Meer, 2004: 136

**S64**

Volterra. Museo Guarnacci  
Volterra  
300-275 a.C.  
Tp: Figura femenina semireclinada con granada en la derecha.  
Cj: Fr: Encuentro en el más allá.

Herbig, 1952: 86, taf. 85a-b; 106b; Van der Meer, 2001: 93; Van der Meer, 2004: 97-98.

**S65**

Volterra. Museo Guarnacci  
Volterra  
300-275 a.C.  
Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo y patera en la derecha.  
Cj:  
Fr: Procesi3n de magistrado hacia la izquierda.  
Lt izq.; dch: Demones funerarios

Herbig, 1952: 86, taf. 86a-b, 102a-c; Van der Meer, 2001: 93; Van der Meer, 2004: 155.

**S66**

Tuscania. Perdido  
Tuscania. Tumba dei Vipinana  
300-275 a.C.  
Fr: Trit3n – cr3tera – trit3n

Herbig, 1952: 73, 108d; Colonna, 1978: 106, J3; Van der Meer, 2001: 92; Van der Meer, 2004: 147.

**S67 \***

Tarquinia. Villa Bruschi Falgari  
300-225 a.C.  
Tp : Figura masculina semireclinada con torso desnudo.  
Ti: Charun – Cerbero –Turms – Charun  
Cj. Fr: Escila

Herbig, 1952: 67-69, taf. 74a, 72a-c, 95a-d, 108b; Van der Meer, 2001: 91; Van der Meer, 2004: 144

**S68**

Viterbo. Museo Civico (P21)  
Musarna  
Nenfro

300-200 a.C.

Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo y sin atributos.

Cj. Fr.: Caza de jabalí sin terminar.

Herbig, 1952: 82; Van der Meer, 2001: 93; Van der Meer, 2004: 152.

**S69**

Bomarzo (perdido)

Bomarzo, necrópolis Pianmiano

300-200 a.C.

Tp: Figura femenina reclinada con abanico en la derecha

Cj:

Fr: escena de caza de jabalí

Lt: Gorgoneion

Van der Meer, 2001: 96; Van der Meer, 2004: 164

**S70**

Tarquinia. Museo Nazionale 3058 (G32)

Tarquinia

300-200 a.C.

Tp: Figura femenina semireclinada sin atributos.

Cj. Fr: Grifo – patera – grifo (pintados)

Van der Meer, 2004: 166

**S71**

Tuscania. Museo Archeologico Nazionale 86905

Tuscania. Tumba dei curunas II, 5

290-280 a.C.

Tp: Tipo arquitectónico con acroteras en forma de cabeza humana.

Cj:

Fr: Ghetos – patera – Ghetos

Lt: Figura femenina desnuda apoyada en pilastra y con objeto no identificable; roseta de cuatro pétalos sobre alto tallo; figura femenina con corta túnica con un elemento no identificable en la derecha.

Moretti; Sgubini Moretti: 91-92; Van der Meer, 2001: 96; Van der Meer, 2004: 163.

**S72**

Copenhagen. Ny Carlsberg Glyptotek H.I.N. 429

Desconocido. (Volsinii?)

280 – 270 a.C.

Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo y sin atributos.

Cj: Fr: Ghetos e hipocampo afrontados.

Herbig, 1952: 32, taf. 81a, 98a-c; Moltesen; Nielsen, 1996: 60-61; Van der Meer, 2001: 85; Van der Meer, 2004: 132.

**S73**

Tapa

Torino. Museo Archeológico

Chiusi. Tumba dei Matusani

280-270 a.C.

Figura femenina reclinada con Khantaros en la derecha.

Herbig, 1952: 71, taf. 61c.; Van der Meer, 2004: 146

**S74 \***

Tuscania. Museo Archeologico Nazionale 70862

Tuscania. Tomba dei Curunas I, 4

280-270 a.C.

Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo y patera en la derecha.

Cj. Fr: Ghetos – roseta – Ghetos

Moretti; Sgubini Moretti, 1983: 22-23; Van der Meer, 2001: 95; Van der Meer, 2004: 162.

**S75\***

Tuscania. Museo Archeologico Nazionale 70858

Tuscania, Tomba dei Curunas I, 6

280-270 a.C.

Tp: Figura femenina acéfala, reclinada y sin atributos.

Cj: Fr: Demon femenino – elemento vegetal – demon femenino

Moretti; Sgubini; Moretti, 1983: 25-26; Van der Meer, 2001: 95-96; Van der Meer, 2004: 163.

**S76**

Tuscania. Museo Archeologico Nazionale 70861

Tuscania. Tomba dei Curunas I, 5

280-260 a.C.

Tp: Figura femenina semireclinada sin atributos.

Cj: Fr: Tritones enfrentados y sobre ellos delfines enfrentados.

Moretti; Sgubini; Moretti, 1983: 24; Van der Meer, 2001: 95; Van der Meer, 2004: 162-163.

**S77**

Firenze. Museo Archeologico 84278

Tuscania. Loc. Rosavecchia. Tomba I de los Staatlena

275 a.C.

Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo, guirnalda y corona.

Cj. Fr: Escila.

Herbig, 1952: 27, taf. 82a; Van der Meer, 2001: 84; Van der Meer, 2004: 129.

**S78**

Tuscania Museo Archeologico Nazionale

Tuscania. Tomba dei Vipinana

275 a.C.

Tp: Figura femenina semireclinada sin atributos

Cj Fr: Jovenes con gorro frigio sobre ghetoi

Herbig, 1952: 73, 109a; Goethert, 1974: 336-337; Colonna, 1978: 106, J5; Van der Meer, 2001: 92; Van der Meer, 2004: 147 (Cj); 160 (Tp).

**S79**

Sarcófago

Firenze. Museo Archeologico 84276

Tuscania. Tomba I de los Statlane

275 a.C.

Tp: Figura masculina reclinada con torso desnudo y sin atributos.

Cj. Fr: Ghetos – patera – Ghetos

Herbig, 1952: 28, taf. 82b; Van der Meer, 2001: 84; Van der Meer, 2004.

**S80**

Firenze. Museo Archeologico 75269

Tarquinia

275-250 a.C.

Fr: Escena de batalla

Herbig, 1952: 26, taf. 43b; Van der Meer, 2001: 84; Van der Meer, 2004: 100-102; 129.

**S81\***

Viterbo Museo Civico 239

Musarna. Tumba de los Alethnas

275-250 a.C.

Fr: Ghetos – Gorgoneion – Ghetos

Van der Meer, 2004: 150

**S82**

Viterbo. Museo Civico 240

Musarna. Tumba de los Alethnas

275-250 a.C.

Fr: Ghetos – mascara con gorro frigio – ghetos

Van der Meer, 2004: 150

**S83**

Viterbo. Museo Civico 257

Musarna. Tumba de los Alethna

275-250 a.C.

Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo, acéfala y sin atributos.

Cj. Fr: Taenia pintadas

Herbig, 1952: 79; Goethert, 1974: 383; Emiliozzi, 1993: 124-125, tav. XVI; Van der Meer, 2001: 92; Van der Meer, 2004.

**S84**

London British Museum D27/28

Tuscania. Rosavecchia. Tumba de los Atna

275 -250 a.C.

Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo, corona, guirnalda y craterisco en la mano derecha.

Cj:Fr: Ghetos – hombre desnudo – Escila – hombre desnudo con escudo – Ghetos

Herbig, 1952: 38, taf. 79a; 102 d-e; Van der Meer, 2001: 86; Van der Meer, 2004: 134.

**S85 \***

Londres. British Museum D25/26

Tuscania. Rosavecchia. Tumba de los Atna

275 – 250 a.C.



Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo, guirnalda y corona.  
Cj Fr: Magistrado en biga hacia la izquierda con cortejo y demonios.

Herbig, 1952: 38, taf. 80a, 101 a-b; Van der Meer, 2001: 86; Van der Meer, 2004: 134.

**S86**

London. British Museum D23/24

Región de Toscana

275-250 a.C.

Tp: difunta semireclinada velada y sin atributos.

Cj Fr: Delfín – cabeza de Escila - delfín

Herbig, 1952: 37-38; taf. 81b; 105 e-f; Van der Meer, 2001: 86; Van der Meer, 2004: 133

**S87**

Tapa

Viterbo. Museo Civico

Cipollara. Loc. San Francesco (Sorrina)

275-250 a.C.

Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo y con kantharos.

Proietti, 1977: 457-478, tav. 68.3; Van der Meer, 2004: 165

**S88 \***

Tarquiniya Museo Nazionale 3066

Tarquiniya. Tumba dei Camna I

275-250 a.C.

Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo y guirnalda. En la izquierda porta un rótulo.

Cj. Fr: Viaje a caballo con cortejo y demonios.

Goethert, 1974: 327-328; Van der Meer, 2001: 94; Van der Meer, 2004: 136.

**S89**

Viterbo. Palazzo Comunale

Viterbo. Poggio Tondo

275-250 a.C.

Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo, corona y guirnalda.

Cj:

Fr: Escena de batalla

Lt: Ghetos hacia la izquierda.

Herbig, 1952: 76-77, taf. 57c, 58, 110d; Emiliuzzi, 1986; Van der Meer, 2001: 92; Van der Meer, 2004: 100-102, 148

**S90 \***

Viterbo. Museo Archeologico

Sorrino/Cipollara. Loc. San Francesco

275-250 a.C.

Tp: Figura semireclinada con torso desnudo, guirnalda y sin atributos.

Cj. Fr: Delfín – cratera – delfín sobre ondas marinas

Van der Meer, 2001: 97; Van der Meer, 2004: 165

**S91 \***

Firenze. Museo Archeologico 84274

Tuscania. Tumba I de los Statlane

275 – 250 a.C.

Tp: Figura masculina semireclinada con guirnalda y objeto en la mano derecha.

Cj: Fr: Ghetos – flor – Ghetos

Herbig, 1952: 28, 80b-c; Van der Meer, 2001: 84-85; Van der Meer, 2004: 130

**S92**

Tapa

Firenze Museo Archeologico

Tuscania. Tumba I de los Statlane

275-250 a.C.

Tp: Figura femenina semireclinada sin atributos.

Herbig, 1952: 28, taf. 61a.; Van der Meer, 2004: 130.

**S93**

Musignano (Perdido)

Vulci (Tumba dei Sarcofagi - Tumba dei Tute?)

275 -250 a.C.

Fr: Magistrado en biga hacia la izquierda.

Herbig, 1952: 39, taf- 109b; Van der Meer, 2001: 87; Van der Meer, 2004:135.

**S94 Sarcófago de Laris Puleas \***

Tarquinia. Museo Nazionale RC9804

Tarquinia Tumba dei Puleas

275-250 a.C.

Tp: Difunto semireclinado con torso desnudo, corona y guirnalda al cuello. Volumen abierto e inscrito entre las dos manos.

Cj. Fr: demon femenino, hombre con puñal, difunto flanqueado por dos charunes, roca, demon femenino, hombre arrodillado apoyado en una piedra.

Herbig, 1952: 58, taf. 70a, 96c-d; Cristofani, 1985: 350; Boitani, 1988: 16-17; Roncalli, 1996: 41; Massa-Pairault, 1997: 341-343; Van der Meer, 2001: 89; Van der Meer, 2004: 84-85, 140.

**H95**

Tapa

Firenze. Museo Archeologico 5482

Chiusi

270-260 a.C.

Tp: Figura masculina con torso desnudo, guirnalda y patera en la derecha.

Herbig, 1952: 21-22, taf. 60; Van der Meer, 2004: 128

**H96\***

Chiusi. Museo Archeologico Nazionale 973 (63024)

Chiusi

260-250 a.C.

Tp: Figura femenina reclinada con patera en la derecha.

Cj Fr: Celtomaquia

Herbig, 1952: 17, taf. 47 a-b, 104c; Maggiani, 1992: 119-120; Colonna, 1993: 346, n. 50; Van der Meer, 2001: 83; Van der Meer, 2004: 127

**H97**

Tuscania. Museo Archeologico Nazionale 86907  
Tuscania. Tumba dei curunas II, 7  
260-250 a.C.  
Tp: Figura femenina semireclinada sin atributos.  
Cj: Fr: Taenia – roseta

Van der Meer, 2001: 96; Van der Meer, 2004: 163

**S98**

Tapa  
Copenhagen Ny Carlsberg Glytoteek HIN 222  
Desconocido  
250 a.C.  
Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo, corona y guirnalda. Sin atributos.

Herbig, 1952: 33, taf. 75a; Moltesen; Nielsen, 1996: 54-55; Van der Meer, 2004: 132

**S99 \***

Viterbo. Museo Archeologico 79  
Sorrina/Cipollara. Loc. San Francesco  
250 a.C.  
Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo, guirnalda y sin atributos.  
Cj. Fr: Ghetos enfrentados

Van der Meer, 2001: 97; Van der Meer, 2004: 165

**S100\***

Tarquinia. Museo Nazionale  
Tarquinia  
250 a.C.  
Tp: Figura femenina semireclinada con diadema y sin atributos.  
Cj. Fr: Encuentro en el más allá

Goethert, 1974: 321-322; Van der Meer, 2001: 94; Van der Meer, 2004: 93-94, 158.

**S101**

Tarquinia. Museo Nazionale RC1419  
Tarquinia  
250 a.C.  
Tp: Figura femenina semireclinada sin atributos.  
Cj:  
Fr: Hipocampo – Gorgoneion – Hipocampo  
Lt: Demon femenino en posición frontal

Herbig, 1952: 57, taf. 83b.; Van der Meer, 2001: 89; Van der Meer, 2004: 140

**S102**

Tuscania. Museo Archeologico Nazionale

Tuscania. Tomba dei Vipinana

250 a.C.

Tp: Figura masculina con torso desnudo y patera en la derecha

Cj. Fr: Encuentro en el más allá al final del viaje a caballo

Goethert, 349-350; Colonna, 1978: 106, J6, tav. XXIXb; Van der Meer, 2001: 94; Van der Meer, 2004: 95, 161.

### **S103 \***

Tapa

London. British Museum, D22

Tarquinia. Tumba del Triclinio (?)

250 a.C. (Van der Meer: 300 a.C.)

Tp: Difunta supina con kantharos, cerbatillo y tirso. Bulla al cuello.

Ti: máscara femenina con gorro frigio.

Herbig, 1952: 37; Van der Meer, 2001: 86; Van der Meer, 2004: 133.

### **S104 \***

Chiusi Museo Archeologico 752 (92895/4)

Chiusi

250-230 a.C.

Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo y patera en la derecha.

Cj:

Fr: Celtomaquia.

Lt dch: Galo en biga

Herbig, 1952: 18, taf. 48a-b, 97c; Maggiani, 1992: 119-120; Colonna, 1993: 351-353, tav. XIIIa; Van der Meer, 2001: 84; Van der Meer, 2004: 103-106.

### **S105**

Firenze Museo Archeologico 84286

Tuscania. Tumba I de los Staatlena

250-225 a.C.

Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo y sin atributos.

Cj. Fr: Ghetoi – máscara – Ghetoi

Herbig, 1952: 27-28, taf. 81c; Van der Meer, 2001: 84; Van der Meer, 2004: 129.

### **S106 \***

Tarquinia Museo Nazionale RC9797

Tarquinia. Tumba dei Partunus

250-225 a.C.

Tp: Difunto masculino con túnica y manto, corona y guirnalda. Pájaro en la izquierda y fruto en la derecha.

Cj. Fr: Erote con enócoe y patera – ánfora – erote con enócoe y patera

Herbig, 1952: 63, taf. 74d, 100b; Van der Meer, 2001: 91; Van der Meer, 2004: 120; 42.

### **S107 \***

Tarquinia. Museo Nazionale RC1420 (H109)

Tarquinia. Tumba III dei Camna

250-225 a.C.  
Tp: Figura femenina semireclinada. Sin atributos.  
Cj:  
Fr: Escila y delfín.  
Lt dch: demon femenino

Herbig, 1952: 58, taf. 45c, 46b; Van der Meer, 2001: 89; Van der Meer, 2004: 140.

### **S108**

Viterbo. Museo Civico  
Musarna. Tumba de los Alethnas I, nº X  
250-225 a.C.  
Fr: Magistrado en biga hacia la izquierda

Goethert, 1974: 381-382; Emiliozzi, 1993: 121; Van der Meer, 2001: 95; Van der Meer, 2004: 162.

### **S109 \***

Tarquinia. Museo Nazionale RC1424  
Tarquinia. Tumba III dei Camna  
225-200 a.C.  
Tp: Figura femenina semireclinada sin atributos.  
Cj: Fr: Viaje a caballo acompañado por demonios y encuentro con familiares premuertos.

Herbig, 1952: 60-61, taf. 74c; Van der Meer, 2001: 91; Van der Meer, 2004: 92-93; 141.

### **S110**

Collezione Torlonia  
Vulci. Tumba dei Sarcofagi (Tumba dei Tutes)  
250 – 225 a.C.  
Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo, guirnalda y corona. Sin atributos.  
Cj. Fr: Magistrado en biga hacia la izquierda

Herbig, 1952: 39, taf. 109c; Van der Meer, 2001: 87; Van der Meer, 2004: 134.

### **S111\***

Tarquinia. Museo Nazionale 3059  
Tarquinia. Tumba dei Camna I (Poggio del Cavalluccio)  
250-225 a.C.  
Tp: Figura masculina semireclinada de tipo Ia. Sin atributos en las manos, con guirnalda al cuello y corona en la cabeza.  
Cj. Fr: Magistrado en biga hacia la izquierda con cortejo y demonios.

Goethert, 1974: 325-326; Van der Meer, 2001: 94; Van der Meer, 2004: 158.

### **S112**

Tuscania. Museo Archeologico. Roma Villa Giulia 15709  
Tuscania. Tumba dei Vipinana  
250-225 a.C.  
Cj. Fr: Jóvenes cabalgando ghetoí flanqueando una patera

Herbig, 1952: 49, taf. 83a; Colonna, 1978: 106, J4; Van der Meer, 2001: 88; Van der Meer, 2004: 137.

**S113**

Tarquinia. Museo Nazionale 2847  
Tuscania. Tumba dei Vipinana  
250-200 a.C.  
Cj. Fr: Hipocampo – Escila – Ghetos

Herbig, 1952: 73, 69a; Colonna, 1978: 107, J11, tav. XXIXc; Van der Meer, 2001: 92; Van der Meer, 2004: 147.

**S114**

Tarquinia Museo Nazionale 3067  
Tarquinia. Tumba dei Camna I  
250-200 a.C.  
Cj. Fr: Batalla

Goethert, 1974: 328-329; Van der Meer, 2001: 94; Van der Meer, 2004: 106, 159.

**S115**

Tarquinia. Museo Nazionale 3060  
Tarquinia. Tumba dei Camna I  
250-200 a.C.  
Tp: Figura masculina reclinada sin atributos.  
Cj Fr: Magistrado en una biga hacia la izquierda

Goethert, 1974: 316; Van der Meer, 2001: 96; Van der Meer, 2004: 157

**S116 \***

Tarquinia. Museo Nazionale 3062  
Tarquinia. Tumba dei Camna I  
250-200 a.C.  
Tp: Figura femenina semireclinada del tipo IIa1  
Cj Fr: Viaje en Carpentum al más allá.

Goethert, 1974: 316-317; Moscati, 1997; Van der Meer, 2001: 94; Van der Meer, 2004: 87-89, 158.

**S117 \***

Palermo. Museo Nazionale N.I. 8470  
Chiusi  
250 -225 a.C.  
Cj:  
Fr: Escena de batalla.  
Lt dch; izq: Centauro

Herbig, 1952: 42, taf. 43c; Colonna, 1993: 351, tav. XIII a; Van der Meer, 2001: 87; Van der Meer, 2004: 103-106, 136.

**S118**

Viterbo. Museo Civico 232  
Musarna. Tumba de los Alethna II nº 15  
250-225 a.C.  
Cj. Fr: Magistrado en biga hacia la izquierda.

Herbig, 1952: 78, taf. 100d; Emiliozzi, 1993: 123, XV; Van der Meer, 2001: 92; Van der Meer, 2004: 149

**S119**

Firenze. Museo Archeologico 75273

Tarquinia

250-200 a.C.

Fr: Administración de justicia

Herbig, 1952: 23-26, taf. 43a; Van der Meer, 2001: 84; Van der Meer, 2004: 110, 129.

**S120**

Viterbo. Museo Civico 247

Norcia PB9 Tumba 28

250-200 a.C.

Tp: Figura femenina semireclinada sin atributos.

Cj. Fr: Grifo – máscara – grifo

Herbig, 1952: 83; Van der Meer, 2001: 93; Van der Meer, 2004: 153

**S121**

Tarquinia. Museo Nazionale 3063

Tarquinia. Tumba dei Camna I

250-225 a.C.

Tp: Figura reclinada sin atributos.

Cj. Fr: Magistrado en biga hacia la izquierda

Goethert, 1974: 319-320; Van der Meer, 2001: 94; Van der Meer, 2004: 158

**S122**

Chiusi Museo Archeologico Nazionale 2272

Chiusi

225-200 a.C.

Tp: Figura femenina semireclinada sin atributo.

Cj. A: Batalla en un santuario

Herbig, 1952: 17, taf. 50; Van der Meer, 2001: 83; Van der Meer, 2004: 103-106, 127.

**S123**

Tapa

Tarquinia. Museo Nazionale 2842

Tuscania. Tumba dei Vipinana.

225-200 a.C.

Tp: Figura femenina semireclinada con abanico en la derecha.

Goethert, 1974: 333; Colonna, 1978: 108, n°16, tav. XXXc, XXXIb; Van der Meer, 2004: 159.

**S124**

Firenze. Museo Archeologico 77977

Chiusi.

225-200 a.C.

Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo y patera en la derecha.

Ti: cabeza y hojas de hiedra.

Cj: Celtomaquia

Herbig, 1952: 20, taf. 51, 52 a-b; Colonna, 1993: 355-356, tav. XVII; Van der Meer, 2001: 84; Van der Meer, 2004: 103-106, 128.

**S125**

Tarquinia. Museo Nazionale RC1423  
Tarquinia. Tumba III dei Camna  
225-200 a.C.  
Cj. Fr: Magistrado en biga hacia la izquierda.

Herbig, 1952: 60 taf 74b; Van der Meer, 2001: 89; Van der Meer, 2004: 141.

**S126**

Tarquinia. Museo Nazionale 3065  
Tarquinia. Tumba dei Camna I  
225- 200 a.C.  
Tp: Figura femenina semireclinada.  
Cj:  
Fr: Grifo – patera – grifo  
Lt izq: Charun

Goethert, 1974: 318-319; Van der Meer, 2001: 94; Van der Meer, 2004: 158.

**S127**

Sarcófago de Vel Arntni  
Palermo. Museo Nazionale N.I. 8463  
Chiusi  
225- 200 a.C.  
Tp: Figura masculina reclinada con torso desnudo y guirnalda al cuello.  
Cj Fr: Aquiles y Troilos

Herbig, 1952: 42-43, taf. 54; Colonna, 1993: 354-355, tavv. XVI a-b; Van der Meer, 2001: 87; Van der Meer, 2004: 135-136.

**S128 \***

Paris. Louvre MND 2316  
Chiusi  
225-200 a.C.  
Tp: Figura femenina semireclinada con abanico en la derecha  
Cj. Fr: Troilo. Viaje al más allá

Goethert, 1974: 305-306; Colonna, 1993: 357-358, tavv. XX a-n; Briguet, 1993: 328-332, tavv. I-IV; Van der Meer, 2001: 93; Van der Meer, 2004: 156

**S129**

Firenze. Museo Archeologico 70969  
Chiusi. Loc. Martinella. Tumba 211  
Terracota  
200 a.C.  
Tp: Difunta semireclinada y velada con espejo en la izquierda.  
Cj Fr: Lesenas eólicas, pateras y rosetas.

Herbig, 1952 : 21, taf. 53 ; Maggiani, 1985: 350; Colonna, 1993: 362, tavv. XXV a- XXVI; Gentili, 1994: 64-67; Van der Meer, 2004: 128.



**S130 \***

London. British Museum 786  
Chiusi. Poggio Cantarello  
Terracota  
200 a.C.  
Tp: Difunta semireclinada y velada con espejo en la izquierda.  
Cj Fr: Lesenas eólicas y rosetas.

Herbig, 1952 : 20 ; Gentili, 1994 : 68 ; Van der Meer, 2004 : 128.

**S131 \***

Palermo. Museo Nazionale N.I. 8464  
Chiusi  
200 a.C.  
Tp: Figura femenina semireclinada  
Cj A: Encuentro de la familia Afunei en la puerta del más allá.

Herbig, 1952: 41-42, taf. 55a-c, 56a-b, 57a.; Colonna, 1993: 358-359, tavv. XXI-XXIII; Van der Meer, 2001: 87; Van der Meer, 2004: 99-100, 135.

**S132**

Tuscania. Museo Archeologico 86921  
Tuscania. Tumba dei Curunas II, 21  
200 a.C.  
Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo, guirnalda al cuello y fruto redondo en la mano derecho.  
Cj. Fr: Grifo – patera – grifo

Moretti; Sgubini Moretti, 1983: 99-100; Van der Meer, 2001: 96; Van der Meer, 2004: 163.

**S133 \***

Tarquinia. Museo Nazionale 3054  
Tarquinia. Tumba dei Camna I  
200 a.C.  
Tp: Figura femenina semireclinada.  
Cj. Fr: Mujer en biga hacia la izquierda

Goethert, 1974: 326-327; Van der Meer, 2001: 94; Van der Meer, 2004: 89-90, 159.

**S133b**

Firenze Museo Archeologico 77980  
Tuscania  
Terracota  
Finales del s. III a.C.  
Tp: Figura masculina semireclinada con túnica y manto. Con corona lisa.

Gentili, 1994: 30

**S133c**

Tuscania Museo Archeologico  
Tuscania

Terracota  
Finales del s. III a.C.  
Tp: Figura masculina semireclinada con túnica y manto con patera

Gentili, 1994: 45

**S133d**

Firenze Museo Archeologico 70976  
Chiusi  
Finales del s. II a.C.  
Figura femenina semireclinada

Gentili 1994: 66

**S134\***

Chiusi Museo Archeologico 860 (60325)  
Chiusi  
200-180 a.C.  
Tp: Figura masculina reclinada con patera en la derecha.  
Cj. Fr: Gethos – árbol – jinete – Galo?

Herbig, 1952: 18-19, taf. 49; MAggiani, 1992: 119-120; Colonna, 1993: 359-360; Van der Meer, 2001: 84; Van der Meer, 2004: 103-106, 127.

**S134 b**

Tuscania. Museo Archeologico 61086  
Tuscania.  
Terracota  
Inicios siglo II a.C.  
Tp: Figura femenina con túnica y manto

Gentili, 1994: 49

**S135**

Viterbo. Museo Civico 243  
Norchia Tumba dei Sarcofagi  
200-100 a.C.  
Tp: Figura masculina semireclinada con torso desnudo y patera en la derecha.

Herbig, 1952: 83, taf. 65b; Van der Meer, 2004: 153.

**S136**

Tapa  
Viterbo. Museo Civico 233  
Musarna. Tumba de los Alethna  
150-100 a.C.  
Tp: Figura masculina reclinada con túnica y manto. Coronado y con patera en la derecha.

Herbig, 1952: 78, taf. 66g, 100f; Emiliozzi, 1993: 119; Van der Meer, 2004: 149.

**S137\***

Firenze. Museo Archeologico 77639  
Prov. Desconocida  
Terracota  
150-100 a.C.  
Tp: Difunto con torso desnudo, coronado, guirnalda al cuello, y portando un kantharos.  
Cj: Motivo floral central flanqueado por dos palomas enfrentadas y dos ráculos de uvas.

Türr, 1969: 80, n 7; Gentili, 1994: 78, B77; Goring, 2004.

### **S138**

Napoli. Museo Nazionale 24232  
Tuscania  
s. II a.C.  
Tp : Difunto reclinado con túnica y manto y capite velato  
Cj : Guirnaldas

Gentili, 1994 : 82, B86, tav. XL

### **U1 \***

Palermo. Museo Archeologico Regionale A. Salinas N.I. 8459  
Chiusi  
Alabastro  
Segunda mitad del siglo IV a.C.  
Tp: Pareja de difunto con torso desnudo. El hombre con patera en la izquierda.  
Cj: Eteocles y Polinices.

Colonna, 2005: 2.2: 1477; Nielsen, 2009

### **U2 \***

Palermo. Museo Archeologico Regionale A. Salinas N.I. 8474  
Chiusi  
Alabastro  
Principios del siglo III a.C.  
Tp: Difunta reclinada con craterisco en la derecha y tirso en la izquierda.

Colonna, 1993: 342, n. 27; Stevens, 2001: 100, n. 84; Bargagli Iozzo, 2007: 96.

### **U3**

Paris. Louvre MN1165; N4824  
Desconocida  
Terracota  
Finales del s. IV – principios del s. III a.C.  
Cj. Fr.: Ménade sobre pantera

BrK, III, 108, 15; Briggnet, 2002: 178-180

### **U4 \***

Firenze Museo Archeologico 78516

Volterra  
Toba  
S. III a.C.  
Cj: Despedida o encuentro

BrK III 57, 48, 7; CUE I, 157

## **U5**

Chiusi Tomba della Pellegrina  
Chiusi  
Marmol  
250-225a.C.  
Cj: Aquiles y Ajax

BrK I, 54, 14a; Stevens, 2001: 82, nº6

## **U6**

Tapa  
Paris. Louvre. MA 3064  
Chiusi  
Alabastro  
Finales del s. III a.C.  
Tp: Difunto reclinado con torso desnudo y guirnalda al cielo

Maggiani, 1985: 106

## **U7 \***

Pennsylvania Museum. MS 2458  
Chiusi?  
Alabastro  
Finales del siglo III a.C.  
Tp: Difunto con túnica, manto y patera. Gorro de arúspice  
Cj: Muerte de Neoptolomeo

Maggiani, 1985: 107; Macintosh Turfa, 2005.

## **U8**

Paris. Louvre S3885  
Chiusi  
Terracota  
2ª mitad del s. III a.C.  
Tp: Difunto con torso desnudo y patera en la derecha.  
Cj: Escena de banquete

Briguet, 2002: 92-95

**U9 \***

Urna de Arnth Velimna

Tumba dei Volumni

Finales del siglo III a.C. – Principios del siglo II a.C.

Tp: Difunto con torso desnudo, guirnalda y corona con patera en la izquierda.

Cj: Demones funerarios flanqueando puerta del más allá entreabierto a la que asoman los difuntos.

Galli, 1921; Maggiani, 2011: 184-185

**U10 \***

Perugia. Museo Archeologico

Perugia

Travertino

Último cuarto del s. III a.C.

Tp: Difunto con torso desnudo, corona y guirnalda y craterisco en la derecha.

Cj Monstruo saliendo del puteal.

Maggiani, 2001: 200: fig. 13

**U11\***

Volterra. Museo Guarnacci 397

Volterra

Toba

s. II a.C.

Cj. Fr: Encuentro y demonios funerarios

BrK III, 88, Taf. 74, 11; CUE II.1, 164

**U12 \***

Volterra. Museo Guarnacci 102

Volterra

Toba

s. II a.C.

Cj: Viaje a caballo

CUE II.1, 172

**U13 \***

Volterra. Museo Guarnacci 100

Volterra

Alabastro

Siglo II a.C.

Cj: Viaje a caballo con demonios.

CUE II.1, 170

**U14 \***

Volterra. Museo Guarnacci 122  
Volterra  
Toba  
Siglo II a.C.  
Cj : Encuentro

CUE II.1, 157

**U15 \***

Volterra. Museo Guarnacci 29  
Volterra  
Toba  
Siglo II a.C.  
Cj : Roseta entre dos hojas de acanto

CUE II.1, 20

**U16 \***

Volterra. Museo Guarnacci 43  
Volterra  
Toba  
Siglo II a.C.  
Tp: A doble vertiente con roseta en el frontón.  
Cj:3 pilastras con festones colgando con dos cabezas de medusa, y sobre la base dos máscaras trágicas.  
CUE II.1, 44

**U17 \***

Volterra. Museo Guarnacci 39  
Volterra  
Toba  
Siglo II a.C.  
Cj : Cabeza de Medusa entre hojas de Acanto

CUE II.1, 47

**U18 \***

Volterra. Museo Guarnacci 202  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj : Sacrificio de prisioneros troyanos

CUE II.2, 139 ; Steurnagel, 1998 : 190, nº 4

**U19 \***

Volterra. Museo Guarnacci 104  
Volterra  
Toba  
Siglo II a.C.  
Cj : Encuentro.

CUE II.1, 153

**U20 \***

Palermo. Museo Archeologico Nazionale N.I. 8468

Chiusi

Finales s. III a.C.

Tp: Difunto con torso desnudo y patera en la derecha.

Cj: Muerte de Clitemnestra y Egisto

Barbagli Iozzo, 2007

**U21**

Firenze Museo Archeologico 78516

Volterra

Toba

Siglo III a.C.

Cj : Encuentro

BrK III 57, pl 48 ; CUE I, 157.

**U22 \***

Volterra. Museo Guarnacci 572

Volterra

Toba

Siglo III a.C.

Tp : Figura masculina con patera.

Cj : Encuentro

CUE II.1, 151.

**U23 \***

Volterra. Museo Guarnacci 95

Volterra

Toba

Siglo III- II a.C.

Tp : Figura femenina con abanico en la derecha.

Cj : Encuentro tras viaje a caballo

CUE II.1, 141

**U24 \***

Volterra. Museo Guarnacci 266

Volterra

Alabastro

siglo II a.C.

Rapto de los Leucidas

CUE II.2, 11

**U25 \***

Firenze Museo Archeologico 92327

Volterra  
Siglo II a.C.  
Cj : Héroe del arado

CUE I, 187

**U26 \***

Firenze Museo Archeologico 92060  
Volterra  
Siglo II a.C.  
Cj :  
Fr : Rapto de Perséfone  
Lt dch : Caballero  
Lt Izq : Encuentro

CUE I, 288

**U27 \***

Volterra. Museo Guarnacci 122  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj :  
Fr : Encuentro  
Lt. Izq : Charun sobre rocas.  
Lt. Dch : Hombre y caballo.

CUE, II.1, 146

**U28 \***

Volterra. Museo Guarnacci 203  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj :  
Fr. : Telefo en el campo griego.  
Lt dch ; izq : Demonos.

CUE II.2, 101

**U29 \***

Volterra. Museo Guarnacci 111  
Volterra  
Toba  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr : Encuentro

CUE II.1, 156

**U30 \***



Volterra. Museo Guarnacci 565  
Volterra  
Toba  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr : Encuentro

CUE II.1, 129

**U31 \***

Volterra. Museo Guarnacci 345  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr : Matricidio y fuga de Orestes.

CUE II.2, 147

**U32 \***

Volterra. Museo Guarnacci 129  
Volterra  
Toba  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr : Escena ante altar con cipos

CUE II.1, 128

**U33 \***

Volterra. Museo Guarnacci 546  
Volterra  
Toba  
Siglo II a.C.  
Cj.  
Fr. : Encuentro  
Lt dch ; izq : Demones femeninos

CUE II.1, 115

**U34 \***

Volterra. Museo Guarnacci 88  
Volterra  
Toba  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr. : Difunto marido se presenta a su mujer

CUE II.1, 125

**U35 \***

Volterra. Museo Guarnacci 74  
Volterra  
Siglo II a.C.  
Cj :  
Fr : Escena de prothesis ( ?).

Lt. Dch. ; Izq : Elementos fitomorfos pintados.

CUE II.1, 123

**U36 \***

Volterra. Museo Guarnacci 114

Volterra

Alabastro

Siglo II a.C.

Cj :

Fr : Viaje al más allá a caballo.

Lt izq : Demon masculino con martillo.

Lt dch : Demon femenino alado con espada.

CUE II.1, 177

**U37 \***

Volterra. Museo Guarnacci 156

Volterra

Toba

Siglo II a.C.

Cj. Fr : Viaje al más allá a caballo

CUE II.1, 180

**U38 \***

Volterra. Museo Guarnacci 84

Volterra

Toba

Siglo II a.C.

Cj.

Fr : Encuentro ante cipo central.

Lt. Izq ; dch : Cipos.

CUE II.1, 102

**U39**

Volterra. Museo Guarnacci 79

Volterra

Toba

Siglo II a.C.

Caja :

Fr : Encuentro

Lt izq ; dch: Demones

CUE II.1, 99

**U40 \***

Volterra. Museo Guarnacci 103

Volterra

Alabastro

Siglo II a.C.

Cj Fr : Viaje al más allá a caballo y Charun.

CUE II.1, 173

**U41 \***

Volterra. Museo Guarnacci 121

Volterra

Alabastro

Siglo II a.C.

Cj. Fr. : Viaje a caballo

CUE II.1, 179.

**U42 \***

Volterra. Museo Guarnacci 105

Volterra

Alabastro

Cj. Fr. : Viaje a caballo y encuentro.

CUE II.1, 174

**U43 \***

Volterra. Museo Guarnacci 106

Volterra

Alabastro

Siglo II a.C.

Cj. Fr. : Viaje a caballo

CUE II.1, 176

**U44 \***

Volterra. Museo Guarnacci 109

Volterra

Alabastro

Siglo II a.C.

Cj. Fr. : Viaje a caballo

CUE II.1, 176

**U45 \***

Siena. Museo Archeologico C100

Chiusi

Alabastro

Principios del siglo II a.C.

Cj: Escila

Thime, 1954: 135

**U46 \***

Volterra. Museo Guarnacci 621

Volterra

Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr. : Dioniso y Ariadna entre músicos.

CUE II.1, 246

**U47 \***

Volterra. Museo Guarnacci 400  
Volterra. Necrópolis del Portone. Tumba IV  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj :  
Fr : Viaje al más allá en cuádriga.  
Lt izq : Demon.  
Lt dch : Difunto.

CUE I, 54

**U48 \***

Firenze. Museo Archeologico 96949  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr : Rapto de Helena

CUE I, 116

**U49 \***

Volterra. Museo Guarnacci 691  
Volterra  
Toba  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr : Viaje al más allá en cuádriga.

CUE I, 80

**U50 \***

Firenze. Museo Archeologico 78480  
Volterra. Necrópolis del Portone. Tumba Inghirami.  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr : Matricidio de Alcmeón.

CUE I, 122.

**U51 \***

Firenze. Museo Archeologico 78484  
Volterra. Necrópolis del Portone. Tumba Inghirami  
Alabastro.  
Siglo II a.C.  
Cj.  
Fr : Caza de jabalí

Lt dch ; izq : Centauros.  
CUE I, 126.

**U52 \***

Volterra. Museo Guarnacci 270  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj :  
Fr : Centauros cabalgados por figuras femeninas.  
Lt izq : Encuentro  
Lt dch : asamblea ?

CUE II.2, 70

**U53 \***

Volterra. Museo Guarnacci 272  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj :  
Fr : Centauromaquia  
Lt izq : Viaje a caballo  
Lt dch : Encuentro

CUE II.2, 272

**U54 \***

Firenze. Museo Archeologico 96950  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr : Ulises y las sirenas

CUE I, 117

**U55 \***

Volterra. Museo Guarnacci 617  
Volterra  
Siglo II a.C.  
Terracota  
Cj :  
Frontal : Reconocimiento de Paris  
Lt izq : Esfinge.  
Lt dch : Grupo de hombre, mujer y niño.

CUE II.2, 97

**U56**

Firenze. Museo Archeologico 14948  
Volterra

Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr. : Viaje a caballo.

CUE II.1, 181

**U57**

Volterra. Museo Guarnacci 575  
Volterra  
Toba  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr. : Llegada y transformación

CUE II.1, 244

**U58 \***

Volterra. Museo Guarnacci 92  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Tp : Figura masculina con atributo no reconocible.  
Cj. Fr : Encuentro tras el viaje a caballo

CUE II.1, 138

**U59 \***

Volterra. Museo Guarnacci 182  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr : Rapto de Perséfone

CUE II.1, 232

**U60 \***

Volterra. Museo Guarnacci 302  
Volterra  
Alabastro.  
Siglo II a.C.  
Tp : Digunta reclinada con abanico y espejo.  
Cj. Fr. : El marido difunto se presenta a su mujer.

CUE II.2, 71

**U61 \***

Volterra. Museo Guarnacci 314  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr. : El marido difunto se presenta a su mujer

CUE II.2, 72

**U62 \***

Volterra. Museo Guarnacci 183  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr : Rapto de Perséfone

CUE II.1, 233

**U63\***

Sarteano. Museo Archeologico di Siena M.A. 731  
Chiusi  
Marmol  
Finales del siglo III a.C.  
Cj :  
Fr : Eteocles y Polinices

BrK, II, 16, 4 ; Stevens, 2001 : 87-88, nº 56

**U64**

Firenze. Museo Archeologico 5771  
Chiusi  
Marmol  
Finales del siglo III a.C.  
Cj. Fr. : Orestes y Pílates en Delfos

BrK, I, 82, 14 ; Stevens, 2001 : 94, nº99

**U65**

Palermo. Museo Regionale NI 8462 (88)  
Chiusi  
Marmol  
Finales del siglo III a.C.  
Cj. Fr : Troilo

BK, I, 53, 11 ; Stevens, 2001, 105, nº 157

**U66 \***

Copenhagen. NY Carsberg Glyptotek H.I.N. 59  
Chiusi  
Alabastro  
Principios del siglo II .C.  
Tp : Figura masculina con torso desnudo, guirnalda al cuello y corona. Craterisco en la derecha.  
Cj. Fr : Escenas de la historia de Paris.

Nielsen, 2004.

**U67**

Firenze. Museo Archeologico 5483  
Chiusi

Alabastro  
Primera mitad del siglo II a.C.  
Cj. Fr : Encuentro

BrK III, 115, taf. 97

**U68 \***

Volterra. Museo Guarnacci 291  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj.  
Fr : Centauromaquia  
Lt : Ghetoi

CUE II.2, 40

**U69 \***

Volterra. Museo Guarnacci 118  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr. Lt: Viaje a caballo y encuentro

CUE II.1, 183

**U70 \***

Volterra. Museo Guarnacci 133  
Volterra  
Alabastro  
Finales del siglo II a.C.  
Cj. Fr : Viaje en carpentum

CUE II.1, 189 ; Moscati, 1997

**U71 \***

Volterra. Museo Guarnacci 135  
Volterra  
Toba  
Finales del siglo II a.C.  
Cj. Fr : Viaje en carpentum

CUE II.1, 191 ; Moscati, 1997

**U72**

Volterra. Museo Guarnacci 136  
Volterra  
Alabastro  
Finales del siglo II a.C.  
Cj. Fr. : Viaje en carpentum

CUE I, 192 ; Moscati, 1997.



**U73**

Volterra. Museo Guarnacci 143  
Volterra  
Alabastro  
Finales del s. II a.C. – principios del s. I a.C.  
Cj. Fr. : Viaje en carpentum

CUE II.1, 198 ; Moscati, 1997

**U74 \***

Volterra. Museo Guarnacci 126  
Volterra  
Alabastro  
2ª mitad del siglo II a.C.  
Tp: Difunto masculino con túnica, manto y capite velato. Tablillas en la derecha  
Cj:  
Fr: Viaje a caballo y encuentro.  
Lt dch; izq: Ánfora.

BrK III 85 Taf 70, 4c; CUE II-1, 163.

**U75 \***

Volterra. Museo Guarnacci 172  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Fragmento con viaje en cuádriga y Charun.

CUE II.1, 231

**U76**

Volterra. Museo Guarnacci 355  
Volterra  
Alabastro  
Mediados del siglo II a.C.  
Cj. Fr. : Edipo y la esfinge.

CUE I, 193 ; Maggiani, 1985 : 84

**U77\***

Volterra. Museo Guarnacci 120  
Volterra  
Alabastro.  
Siglo II a.C.  
Cj.  
Fr : Grifo y amazona luchando.  
Lt izq : Figura femenina sentada en unas rocas  
Lt dch : Figura masculina y femenina.

CUE II.1, 86

**U78 \***

Volterra. Museo Guarnacci 169  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr. : Viaje en cuádriga al más allá.

CUE II.1, 223

**U79 \***

Volterra. Museo Guarnacci 166  
Volterra  
Alabastro  
Finales del siglo II a.C.  
Cj. Fr. : Viaje en cuádriga

CUE II.1, 216

**U80**

Berlin. Staatliche Museen, sk 1302  
Chiusi  
Terracota  
2ª mitad del siglo II a.C.  
Cj. Fr. : Encuentro en el más allá

BrK III 75 , taf. 83

**U81 \***

Volterra. Museo Guarnacci 48  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj.Fr : Dos grifos enfrentados a un ánfora.

CUE II.1, 80

**U82**

Firenze. Museo Archeologico  
Chiusi  
Alabastro  
2ª mitad del siglo II a.C.  
Cj. Fr. : Escena de llegada al más allá

B-K. III, 115, taf. 97

**U83**

Volterra. Museo Guarnacci  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.

Demón femenino sobre nave con antorcha, delfines y flor.

CUE II.1, 71

**U84**

Volterra. Museo Guarnacci 70  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj.  
Fr. : Monstruo marino tricorpe  
Lt. Izq : Charun  
Lt. Dch : Figura femenina

CUE II.1, 7

**U85 \***

Volterra. Museo Guarnacci 155  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr. Cortejo de magistrados

CUE II.1, 135

**U86 \***

Volterra. Museo Guarnacci 154  
Volterra  
Alabastro  
Finales del siglo II .C.  
Cj. Fr. : Cortejo de magistrados

CUE II.1, 134

**U87**

Berlin. Staatliche Museen. Sk 1311  
Chiusi  
Terracota  
2ª mitad del siglo II a.C.  
Cj. Fr. : Encuentro

BrK III, 77, pl 84

**U88**

Palermo Museo Archeologico Nazionale 8453  
Chiusi  
Travertino  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr. : Protomo humano emergiendo de hojas de acanto y flanqueado por dos hipocampos.

Bargagli Iozzo, 2007 : 116

**U89 \***

London. British Museum D37  
Chiusi  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr : Troilo

LIMC, I sv. *Achle*, p. 203, nº 37

**U90 \***

Copenhagen, NY Carlsberg Glyptotek HIN 63  
Chiusi  
Alabastro  
Finales del siglo II a.C.  
Cj :  
Fr : Eteocles y Polinices  
Lt izq ; dcho : Demon

Nielsen, 2004

**U91**

Cortona. Museo dell'Accademia Etrusca 1002  
Desconocida  
Toba  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr : Patroclo

BrK I, tav. 53

**U92**

Chiusi. Museo Archeologico 215  
Chiusi  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr. : Tritón

Boosen, 1986: 98 V 6; LIMC VIII Camporeale, Tritones in Etruria, p. 88, nº 86

**U93**

Volterra. Museo Guarnacci 541  
Volterra  
Alabastro  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr. : Tritón con escudo y armadura

CUE II, 1-75 ; Boosen, 1986 : 77, II a 8.

**U94 \***

Firenze. Museo Archeologico 92061  
Volterra  
Alabastro

Siglo II a.C.  
Cj. Fr. : Rapto de Perséfone

CUE I, 287; Boosen, 1986 : 86 II a 33

**U95\***

Volterra. Museo Guarnacci 400  
Volterra  
Toba  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr. : Viaje en cuádriga al más allá

CUE I, 54 ; Boosen, 1986 : 86-87 II a 35

**U96**

Firenze. Museo Archeologico, 89705  
Castiglione del Lago  
Toba  
siglo II a.C.  
Tritón

Boosen 85 II a 31

**U97**

Firenze. Museo Archeologico 5756  
Chiusi  
Alabastro  
Primera mitad del siglo II a.C.  
Cj. Fr.: Patroclo

LIMC I s.v. *Achle*, 204, n. 67

**U98**

Chiusi. Museo Archeologico  
Chiusi  
Terracota  
Siglo II a.C.  
Cj. Fr.: Patroclo

LIMC I, sv, *Achle*, 204, nº 68

**U99 \***

Volterra. Museo Guarnacci 268  
Volterra  
Alabastro  
Segunda mitad del s. II a.C.  
Cj. Fr.: Cegamiento de Polifemo

CUE, II, 149; LIMC, I. S.v. Achle, 204 n° 71

**U 100**

London. British Museum D61

Desconocida

Alabastro

Cj. Fr: Asesinato de Troilo

Mediados s. II a.C.

LIMC, s.v. Achle 205, 80.

**U101**

Perugia. Museo Archeologico s.n.

Perugia

Travertino

s. II a.C.

Cj. Fr.: Lucha sobre el cuerpo de Aquiles

LIMC, Achle, 208 n 135

**U102**

Florenzia Museo Archeológico 74625

Città della Pieve.

Alabastro

2ª mitad del s. II a.C.

Cj. Fr.: Clitemnestra y Egisto matando a Agamenón.

Thimme, 1975: 124-125, LIMC, I, s.v. *Agamennon*, 271, n° 96

**U103**

Paris Louvre MA 3606

Volterra

Alabastro

2ª mitad del s. II a.C.

Cj. Fr. Asesinato de Agamenón.

LIMC I, *Agamennon*, 271, n° 97

**U104**

Palermo. Museo Archeologico N.I. 8483

Chiusi

Terracota

Mediados del s. II a.C.

Tp: Difunto reclinado banquetando ayudado por servidores.

Barbagli, Iozzo, 2007.

**U105**

Perugia. Museo Archeologico inv. 157/367

Perugia

Terracota

Finales del s. II a.C.

Sprenger; Bartoloni, 1990, pl. 265; Nielsen, 2009b.

**U106 \***

Volterra. Museo Guarnacci 157

Volterra

Alabastro

Siglo I a.C.

Cj. Fr: Cortejo de magistrados

CUE II.1, 133

**U107**

Volterra. Museo Guarnacci 300

Volterra

Alabastro

Primera mitad del s. I a.C.

Cj. Fr.: Teseo luchando contra el minotauro.

BrK. II, I, pl. 31.I. LIMC V sv. *Minotauros* 577, nº 43.

**U108 \***

Perugia. Museo Archeologico 46067

Perugia

Travertino

Siglo II a.C.

Dextrarom iunctio

Cencaioli, Scarpignato, 2014, nº 51

**U109**

Chiusi. Museo Archeologico 63023

Chiusi

Alabastro

Finales del siglo III a.C.

Cj. Fr.: Muerte en el altar

BrK II, 82.1

**U110**

Chiusi. Museo Archeologico 753

Chiusi

Alabastro

Fin. S. III a.C.

Cj. Fr. : Encuentro en el más allá

Thimme, 1954: 140, nº 2

**U111**

Perugia. Museo Archeologico

Perugia

Travertino

Finales del s. III a.C.

Tp: Difunto velado, con torso desnudo, patera y guirnalda.

Cj: Eteocles y Polinices con altar en el centro

Dareggi, 1972; Maggiani, 2011: 201, fig. 19

**U112**

Perugia. Museo Archeologico

Perugia

Travertino

s. II a.C.

Tp: Timpano con personaje masculino reclinado, vestido con túnica y guirnalda y velado.

Maggiani, 2011: 194, n. 10

**U113**

Perugia. Museo Archeologico

Perugia

Travertino

s. II a.C.

Tp: Difunta reclinada en el frontón con vaso o flor en la derecha y delfines a ambos lados

Maggiani, 2010: 195, n. 5 fig. 33

**U114 \***

Perugia. Museo Archeologico

Perugia

Travertino

s. II a.C.

Tp: Difunta reclinada en el frontón con roseta a la derecha

Dareggi, 1972: 348, n.20; Maggiani, 2010: 195, n. 11 fig. 33



**C1**

Cílica  
 Berlin. Staatliche Museen. 2947  
 Chiusi  
 Figuras Rojas  
 s. IV a.C.  
 A: Heracles y ménade

Schwarz, , LIMC IV s.v. Herakles/Hercle, 236, nº 375; Beazley, 1947: 56

**C2**

Stamnos  
 Villa Giulia 1198  
 Falerii  
 Figuras Rojas  
 Principios siglo IV a.C.  
 A: Heracles portando a una mujer sobre un carro.

Schwarz, LIMC IV s.v. *Herakles/Hercle*, 210, nº 104.

**C3\***

Stamnos  
 Berlin Staatliche Museen F2954  
 Vulci  
 Figuras rojas  
 Principios del s. IV a.C.  
 A: Charun – Jinete sonando una tuba – mujer con cista  
 B: Viaje al más allá en carro de dos ruedas tirado por mulas

Beazley, 1947: 61 LIMC III s.v. Charon I/Charu(n) 263, Nr. 79.

**C4**

Cratera de cáliz  
 Berlin. Staatliche Museen 4556  
 Falerii  
 Figuras rojas  
 400-350 a.C.  
 A: Hercle en cuadriga con Eros, Nike, sátiros y otros dioses

Schwarz, , LIMC IV, s.v. Herakles/Hercle 237, nº 390,

**C5**

Fragmento  
 Erlangen Universität I., 1195.33  
 Falerii  
 Figuras rojas  
 400-350 a.C.  
 Heracles

Schwarz, LIMC IV, s.v. *Herakles/Hercle* 240, nº 411.

**C6 \***

Cratera de Cáliz  
London British Museum 1328  
Vulci?  
Figuras rojas  
400-350 a.C.  
A: Acteón  
B: Suicidio de Ajax

Beazley, 1947: XXXII, Mugione, 1988: 122; 130-131

**C7**

Stamnos  
San Petersburgo. Hermitage Museum b 2003  
Desconocida  
400-350 a.C.  
Figuras Rojas  
A: Aquiles y Troilo  
B: Figura masculina

Anarich; Giulierini; Bruschetti, 2008.

**C8 \***

Hidria  
Ciudad del Vaticano. Museo Gregoriano Etrusco 14964 (Z82)  
Vulci  
Figuras rojas. Pintor de la Biga Vaticana  
380-360 a.C.  
A: Aita en cuadriga y pintor desnudo decorando estela funeraria.

Trendall, 1955: 228, tav. 59; Martelli, 1987: 321 No. 161

**C9**

Escifo  
Heidelberg, Univ. E. 49  
Falerii  
Figuras rojas  
375-350 a.C.  
A: Hades con Hermes y con sátiro con tímpano.

Krauskopf, LIMC IV, sv. *Hades/Aita, Calu*, p. 397 n° 16; CVA, Deutschland 2, Taf. 66, 2.

**C10 \***

Stamnos  
Ciudad del Vaticano. Museo Gregoriano Etrusco 14963  
Vulci  
Figuras rojas. Pintor de la biga vaticana  
375-350 a.C.  
A: Dos Turms hablando y personaje masculino desnudo  
B: Rapto de Perséfone

Krauskopf, LIMC IV, s.v. *Hades/Aita, Calu*, 395 n. 1

**C11**

Cratera de cáliz  
Roma Villa Giulia 1125  
Falerii  
Figuras rojas  
375-350 a.C.  
A: Eros sentado en ara con un cántaro.  
B: Sátiro con timpano y thyrsos.

LIMC IV s.v. *Eros (in Etruria)*, 5 n° 50

**C12 \***

Stamnos.  
Museo Civita Castellana 1199  
Civita Castellana. Tumba 21 (CIX)  
Figuras rojas Pintor de Heracles  
360-350 a.C.  
A: Heracles precediendo a una joven a caballo, quizás reinterpretación en clave funeraria del viaje al más allá  
B: Sátiro y ménade

Della Fina; Mercuri; De Luci Brolli, 2014: 27

**C13 \***

Cratera de cáliz  
Los Angeles. J. Paul Getty Museum L74 AE48  
Proveniencia desconocida  
Figuras rojas. Taller del pintor de Alcestis  
360-340 a.C.  
A: Difunta entre demonios.  
B: Ménade y sátiro.

Del Chiaro, 1979; Martelli, 1987: 54;

**C14**

Enocoe.  
Roma. Museo di villa Giulia 6534  
De Corchiano  
Ca. 350 a.C.  
Eros con alabastron y discerniculum, y ménade con thyrsos y kalathos.

LIMC IV *Eros (in Etruria)*, 5 n° 52.

**C15 \***

Stamnos  
Berlin Altes Museum 5825  
Sovana  
Figuras rojas

Ca. 350 a.C.  
A: Sacrificio prisioneros troyanos  
B: Sátiro sobre pantera y sátiro.

Beazley, 1947: XX-2

**C16 \***

Stamnos  
Firenze. Museo Archeologico  
Orvieto. Sette Camini  
Figuras Rojas. Pittore di Settecamini.  
Ca. 350 a.C.  
A: Heracles niño con serpientes.  
B: Aquiles ultrajando el cuerpo de Hector.

Beazley, 1947: 52, I, pl.X1-2

**C17\***

Bonn. Archäologischer Museen 1569  
Falerii  
Figuras Rojas: The Group of the Bonn Faliscan (Beazley)  
Ca. 350  
A: Lucha  
B: Sátiros y ménades

Beazley, 1947: 96, pl. XXIV, 1-2; XX, 3.

**C18 \***

Stamnos  
Roma. Villa Giulia 43794  
Falerii  
Figuras rojas  
Ca. 350 a.C.  
A: Dos mujeres portando stamnoi y Dionisos agarrando por el hombro a una de ellas.  
B: Atleta desnudo con estrigilo hacia la derecha y figura femenina.

CVA , Villa Giulia I, IV B r, Tavola I 3, 4, 5.

**C19**

Stamnos  
Museo di Villa Giulia s.n.  
Caere  
Sambon Caeretan Painter  
Ca. 350 a.C.  
A: Mujer hacia la izquierda con sítula y canasta.  
B: Mujer hacia la izquierda con timpano y espejo.

Del Chiaro, 1974: 28-29, pl. 28-29.

**C20 \***

Stamnos  
Roma Villa Giulia 43969  
Falerii  
Ca. 350 a.C.  
A: Cuadriga con Aita, Hermes y ménade.  
B: Joven desnuda sentada en un altar rodeada de sátiros.  
  
CVA Villa Giulia I, IV B r. Tav. III, 1-2-3-4.

**C21 \***

Stamnos  
Villa Giulia n 1755  
Falerii  
Figuras Rojas.  
Ca. 350 a.C.  
A: Dioniso y Ariadna con Eros.  
B: Delante de un altar dos jóvenes desnudos conversan.  
  
CVA, Villa Giulia IV Br, tav. IV

**C22**

Enócoe falisco  
Roma. Villa Giulia 26053  
De Vignarello.  
Grupo Fluido.  
350 a.C.  
A: Dioniso y Ariadana, Eros y un sátiro.  
  
Beazley, 1947: 155, 6; CVA Villa Giulia 2, tav. 11 (86)

**C23**

Crátera de cáliz  
Bonn Akad. Kunstmus 83  
Desconocido  
Figuras rojas Grupo Campanizante  
350-325 a.C.  
A: Dionisos y Ariadna con sátiros  
  
Beazley, 1947:63-64; LIMC III, sv. *Dionysos/Fufluns* 536, nº 68

**C24**

Stamnos  
Viena Kunsthistorische Museem 448  
Falerii  
Figuras rojas. Pintor de Villa Giulia 1660  
350-325 a.C.  
Viaje al más allá  
  
Bonamici, 1991: 2-8

**C25 \***

Enocoe  
Paris Louvre CP 1197 (K445)  
Caere  
Figuras rojas. Pittore Caeretano de Villa Giulia  
350-325 a.C.  
Cu: Menade y Turms  
Cp: Ménade, Eros y Dioniso.

CVA 22, tav. 20, 6. 8; Del Chiaro, 1974; Harari, LIMC VIII s.v. Turms, 110, nº 134

**C26 \***

Crátera de Campana  
Trieste. Museo Civico 2127  
Tuscania.  
Figuras rojas. Pintor de Alcestis  
350-325 a.C.  
A: Viaje al más allá

Beazley, 1947: 133, 2; LIMC III s.v. *Charun*, 233, Nr. 85.; Cristofani, 1992: 98, tav. 37

**C27\***

Stamnos  
Cività Castellana (anterior: Roma. Museo de Villa Giulia 1660)  
Falerii  
Figuras rojas. Gruppo Fluido. Pintor de Villa Giulia  
350-325 a.C.  
A: Viaje al más allá con Turms y demon femenino alado  
B: Ménade y sátiros.

Beazley, 1947: 157. No. 4; Bonamici, 1998: 7

**C28 \***

Stamnos  
London. British Museum 1025.08  
Desconocida  
Figuras rojas  
350-325 a.C.  
A: Tritón entre dos ménades.  
B: Ménades y sátiros.

Beazley, 1947: XXXV-1

**C29 \***

Stamnos  
London. British Museum 1025.10  
Aleria Painter  
Vulci  
350-325 a.C.  
A: Joven sentado en una roca y Vanth  
B: Charun itifálico amenazando con un martillo a un hombre caído también itifálico.

Del Chiaro, 1974: 40-42; Beazley, 1947: 142

**C30**

Enócoe

Paris. Louvre K 445

Caere

Figuras rojas. Pintor caeretano di Villa Giulia

350-325 a.C.

Cu.: Turms enfrentado a una mujer sentada en una roca.

Cp.: Fufluns sentado y con thryso, se gira para mirar a una joven sentada sobre una roca, probablemente Ariadana y a Eros.

Del Chiaro, 1966: 34, n° 2 Del Chiaro, 1974: 8-9, pl. 1; CVA, XXII (France 33): 48, pl. 20.8 LIMC IV, sv. *Eros* (*In Etruria*), 4, n° 43.

**C31**

Crátera de volutas

Berlin Staatliche Museen F 2959

De Bomarzo

Figuras rojas.

350-300 a.C.

Dioniso con tirso y cántaro delante de un altar entre sátiros y ménades.

Beazley, 1947: 164; LIMC III, sv. Dionysos/Fufluns 534, n° 46

**C32 \***

Stamnos

Roma. Museo Gregoriano Etrusco Z101

Caere

Figuras rojas. Taller del Vaticano

350-330 a.C.

A: Mujer con huevo

B: Paloma

Del Chiaro, 1974: 34; Cristofani, 1992:94, n. 12; Coen, 2013: 76, n. 13.

**C33**

Crátera de Campana

San Petersburgo, Ermitage B 2083

Falerii

Figuras rojas.

350-300 a.C.

A: Medea huyendo con los cuerpos muertos de sus hijos.

Schmidt, LIMC V, s.v. *Medeia*, 392, n° 39.

**C34\***

Crátera de columnas

Asciano. Museo Etrusco.

Volterra.

Pittore di Asciano

350-300 a.C.

Cu.: A-B: Protomo humana entre protomos equinos y columnas.

Cu:

A: Figura femenina con túnica y manto enfrentada a figura masculina desnuda y con guirnalda en la derecha.

B. Misma imagen pero con tirso y abanico

Pasquinucci, 1968: 56, XXXV.

**C35 \***

Stamnos

Lindenau Museum Altenburg LMA CV 330

Vulci,

Figuras rojas

350-300 a.C.

A: Figura femenina desnuda y Charun

B. Grifomaquia

CVA Altenburg 3, (Deutschland 19): 918-920Tav 134-136

**C36**

Stamnos

Brunswick. Bowdoin College Mus. Art. 1913.9

Vulci

Figuras Rojas

350-300 a.C.

Tritón entre dos ménades.

Boosen, 93, IV a II; Camporeale, LIMC VIII, s.v. *Tritones in Etruria* 87, nº 59.

**C37**

Enócoe

Aleria. Museo Archeologico. Inv. 77/02

Caere

Sobrepintado

350-300 a.C.

Dionisos sobre un asno tocando un aulos.

Jehasse, 1980.

**C38**

Stamnos

Londres BMF 486

Vulci

Figuras rojas

350-300 a.C.

A: Phiritoo o Teseo sentado en una roca con una Erinia?

Del Chiaro, 1974, 41-42, nº 3; pl. 44

**C39 \***

Cratera de volutas

Paris. Cabinet des Medailles 918

Vulci

Figuras rojas. Pintor de Alcestis.



340-330 a.C.

A: Admeto y Alcestis entre demonios.

B: Ménade y sátiros

Giglioli 1930: 365-369; Beazley, 1947: 133, Pl. 30, LIMC I sv.. *Alkestis*, 535, No.. 6

**C40 \***

Cratera de columnas

Berlin. Staatliche Museen V.I. 3991

Monteriggini Tumba dei Calini Sepus

Figuras rojas. Pittore di Monteriggiani

Ca. 330 a.C.

A: Figura masculina cubierta con manto hacia la izquierda.

B: Figura masculina desnuda y con tirso hacia la izquierda.

Pasquinucci, 1968: 63, XLIII

**C41\***

Cratera de cáliz

Orvieto. Museo Claudio Faina 2630

Tarquini?

Figuras rojas. Funnel Group

Ca. 330 a.C.

A: Demon alado sacrificando toro

B: Joven desnudo con pie apoyado en una roca enfrentado a mujer desnuda retirándose parte del manto.

Cappelletti, 1992: 162-163

**C42**

Ánfora

Orvieto. Museo Claudio Faina 2650

Tarquini?

Figuras Rojas. Funnel Group / Pintor de Mainz

Ca. 330 a.C.

A: Amazonomaquia. Cadáveres.

Del Chiaro, 1974

**C43**

Cratera de columnas

Firenze. Museo Archeologico 88160

Perugia. Necrópolis de Montelucente.

330-300 a.C.

Cu:

A: Cabeza masculina de perfil entre dos protomos equinos.

B: Cabeza femenina alada de perfil y pequeño perro.

Cp:

A: Sátiro tocando el doble aulos delante de un thymaterion.

B: Figura femenina desnuda hasta la cintura bailando entre dos plantas estilizadas.

Pasquinucci, 1968: 90, LXXXV

**C44 \***

Cratera de cáliz  
Paris. Cabinet des Medailles 920  
Vulci  
Figuras rojas. Pintor de Turmuca  
330-300 a.C.  
A: Amazonas, Charun y difunta.  
B: Ajax sacrificando a un prisionero en presencia de Charun

Beazley, 1947: 136 , nº 1; Martelli, 1987: 226, nº 174

**C45**

Cratera de columnas  
Volterra. Museo Guarnacci 42  
Volterra  
Figuras rojas. Pittore di Hesione.  
330-300 a.C.  
A: Figura femenina desnuda y alada sobre delfín que tiene en la boca una tenia.

Pasquinucci, 1968: 44, XV

**C46**

Cratera de columnas  
Firenze. Museo Archeologico 4035  
Volterra.  
Figuras rojas. Pittore di Hesione  
330-300 a.C.  
Cu: A-B: Prótomo femenino entre caballos y columnas.  
Cp: A-B: Pigmeos y gruyas.

Pasquinucci, 1968: 81, LXX

**C47**

Cratera de columnas  
Volterra. Museo Guarnacci 46  
Volterra.  
Figuras rojas. Pittore di Milano  
330-300 a.C.  
A-B: Dos figuras femeninas desnudas enfrentadas y con ritón.

Pasquinucci, 1968: 47, XIX.

**C48**

Cratera de columnas  
Praga. Museo Nacional 2470  
Volterra  
Figuras rojas. Pittore di Mozuno  
330-300 a.C.  
A: Busto masculino hacia la izquierda con corona de hojas.  
B: Busto masculino.

Pasquinucci, 1968: 49

**C49**

Cratera de columnas.  
Volterra. Museo Guarnacci 30  
Volterra.  
Figuras rojas: Pittore di Hesione  
330-300 a.C.  
A: Cabeza de sátiro con tenia en el cabello.  
B: Cabeza masculina.

Pasquinucci, 1968: 27, IV

**C50**

Cratera de columnas  
Berlin. Staatliche Museen V.I. 3986  
Volterra  
Figuras rojas  
330-300 a.C.  
A. Cabeza masculina con corona vegetal y tirso.  
B: Figura masculina desnuda sobre cisne con tenia en la derecha.

Pasquinucci, 1968: 58, XXXVIII

**C51**

Cratera de volutas  
New York. Metropolitan Museum of Art GR 1014  
Ceramica argentata. Grupo de Volsinii  
330-290 a.C.  
Banquete.

Beazley, 1947: 285, nº 1; Michetti, 2003: 150, nº 34

**C52**

Stamnos  
Firenze Museo Archeologico 4102  
De Volterra  
Figuras rojas. seguidor del Maestro del Tondo.  
325-300 a.C.  
A-B: Sátiros y ménades

Beazley, 1947:116; Harari, 1980: 199-200

**C53 \***

Ánfora  
Museo Claudio Faina de Orvieto 2467  
Orvieto  
Figuras rojas. Grupo de Vanth  
320-300 a.C.  
Viaje al más allá

Cappelletti, 1992: 185-186

**C54 \***

Ánfora  
Orvieto. Museo Claudio Faina 2645  
Orvieto. Grupo de Vanth  
Figuras rojas  
320-300 a.C.  
A, B: Viaje a al más allá

Cappelletti, 1992: 181-184

**C55**

Enócoe  
Paris. Louvre. Cp 1116 (K435)  
Desconocida.  
Figura roja  
315-310 a.C.  
CP: Thesan sobre un carro

Jolivet, 1982: 2, 46-47; 93-94; CVA, 22 pl. 33, 5-8; LIMC III Eos/Thesan, 790, nº 3.

**C56**

Stamnos  
Firenze. Museo Archeologico. 4115  
Orvieto.  
Figuras rojas. Grupo de Troilos.  
Finales del siglo IV a.C.  
A: Viaje al más allá

LIMC VIII (1997) 106, nº 101 S. V. Turms; Bonamici, 1998 10 7. Fig. 11f.

**C57**

Cratera de cáliz  
Berlin, Statlische Museen F 2952  
Vulci  
Figuras Rojas. Funnel Group  
Finales del s. IV a.C.  
A: Charun  
B : Difunta como bacante.

Beazley, 1947: 142 No. 10; LIMC III S. V. *Charon I / Charu (n)* 226, nº 5

**C58**

Enócoe  
Paris. Louvre CP 1176 (k454)  
Figuras rojas. Pittore di Bruxelles R273  
Caere  
Fin. S. IV a.C.  
Cu: Turms  
Cp: Sátiros y méades

CVA 22 tav. 26; LIMC VIII, s.v. *Turms*, 99 nº 2. Del Chiaro, 1966: 34.

**C59**

Crátera de cáliz  
 Cremona. Museo Cívico 29  
 Vulci  
 Figuras Rojas. Funnel Group.  
 Finales del s. IV a.C.  
 A: Charun  
 B: Difunta

LIMC III, sv. *Charon I / Charu (n)* 226, nº 6

**C60 \***

Escifo  
 Boston. Museum of Fine Arts 97372  
 Falerii  
 Figuras rojas.  
 Finales del siglo IV a.C.  
 A : Alcestis y Admeto  
 B : Escena de asesinato

Beazley, 1947 : 166f, tav. XXXVII ; Pieraccini ; Del Chiaro, 2014 ; Massa-Pairault, 2014.

**C61**

Stamnos  
 Museo Gregoriano Etrusco Z 104  
 De Bomarzo  
 Figuras rojas. Pintor de Vienna O 449.  
 Finales s. IV a.C.  
 A: Eteocles y Polinices.  
 B: Ménade y Dioniso

Baglione, 1976:96; LIMC III, sv. *Dionysos/fufluns*, p. 534, nº 37.

**C62 \***

Stamnos  
 Vulci. Antiquarium 64169 Vulci.  
 Vulci. Tumba delle Iscrizioni. Necrópolis de Ponte Rotto  
 Figuras rojas  
 Finales del s. IV a.C.  
 A: Viaje al más allá con demonos  
 B: Escena incierta.

Falconi Amorelli, 1971: 266, tab. 74.

**C63**

Stamnos  
 Roma. Museo Gregoriano Etrusco Z106  
 Falerii  
 Figuras rojas. Fluid Group  
 Finales del siglo IV a.C.  
 A: Sileno sentado en una roca con gran alabastrón y entre dos ménades.  
 B: Ménade y Dioniso

Baglione, 1976: 97

**C64 \***

Crátera de Volutas  
Firenze. Museo Archeologico 70527  
Orvieto. Sette Camini  
Figuras Rojas. Grupo de Troilo  
Finales del s. IV a.C.  
A: Viaje al más allá.  
B: Centauromaquia

Adembri, 1981: 18-20

**C65**

Stamnos  
Roma. Villa Giulia 26017  
De Vignarello  
300 a.C.  
A: Joven desnudo con thyrsos y kantharos (Dionysos). Ménade y sátiro con Kantharos y thyrsos.  
B: Joven desnudo y mujer vestida.

Beazley, 1947: 101-102; Limc III, sv. *Dionysos/fufluns* 533 nº 27.

**C66**

Crátera de volutas  
San Petersburgo Ermitage B1841  
Desconocida  
Figuras rojas. Pintor de Leningrado  
Ca. 300 a.C.  
Batalla

VV.AA., 1983: 253, D.1.1. 19; Cristofani, 1992: 96, tvv. XXXI-XXXIII

**C68 \***

Crátera de columnas  
Orvieto. Museo Claudio Faina 2646  
Figuras rojas: Orvieto. Grupo de Vanth  
Ca. 300 a.C.  
A;B: Viaje al más allá.

Cappelletti, 1992: 191-XXX

**C69**

Ánfora  
Orvieto. Museo Faina 2649  
De Orvieto  
Figuras rojas. Pintor de Leningrado  
Ca. 300 a.C.  
Batalla

Beazley, 1947: 179, n. 1; Cristofani, 1992: 96, tav. XXVII

**C70**

Stamnos  
Leide Rijksmuseum van Oudheden s.n  
Desconocido  
Figuras rojas. Pittore di Aleria  
Ca. 300 a.C.  
Demon funerario y serpiente

Harari, 1988: 33, n.7; Cristofani, 1992: 97 tav. XXIII a-b.

**C71**

Crátera de columnas  
Museo Claudio Faina 2656  
Orvieto?  
Figuras rojas. Pintor de Firenze 4035  
Finales s. IV a.C. – principios s. III a.C.  
Cu:: A-B: Grifos atacando un ciervo  
Cp:  
A: Joven desnudo con manto al cuello, calzari y tirso, enfrentado a mujer con tirso y completamente cubierta por el manto.  
B: Escena idéntica pero sin tirso.

Cappelletti, 1992: 206-208

**C72**

Crátera de columnas  
Volterra. Museo Guarnacci 28  
Volterra  
Figuras Rojas. Pittore Colonna Tuscanica.  
300 – 275 a.C.  
A: Figura femenina desnuda hacia la izquierda con collar y quitándose el manto.  
B: Crátera de columnas con una columna en el vientre.

Pasquinucci, 1968: 35

**C73**

Crátera de columnas  
Berlin. Staatliche Museen V.I. 3990  
Volterra  
Figuras rojas. Pittore della Colonna Tuscanica  
300-270 a.C.  
A: Cabeza masculina.  
B: Figura masculina desnuda con estrigilo en la izquierda y lítuo (¿) en la derecha.

Pasquinucci, 1968: 62: XLII

**C74**

Crátera de Columnas  
Berlin. Staatliche Museen. V.I. 3988  
Volterra.  
Figuras rojas. Pittore della Monaca  
300-270 a.C.  
Cu:

A: Perfil masculino y femenino enfrentadas con flor central  
B: 2 bustos femeninos enfrentados con flor central.  
Cp:  
A: Figura cubierta por el manto sentada en una roca.  
B: Figura femenina enmantada con bastón en la derecha.

Pasquinucci, 1968: 60-61, XL.

#### **C75**

Crátera de columnas  
Berlin. Staatliche Museen. V.I. 3996  
Volterra  
Figuras rojas. Pittore della Monaca  
300-270a.C.  
A: Busto masculino hacia la izquierda embozado en el manto.  
B: Busto masculino hacia la derecha.

Pasquinucci, 1968

#### **C76**

Crátera de columnas  
Volterra. Museo Guarnacci 40  
Volterra. Necrópolis del Portone  
Figuras rojas.  
300-270 a.C.  
A: Columna.  
B: Escudo.

Pasquinucci, 1968: 42: XIII

#### **C77 \***

Crátera de columnas  
Firenze. Museo Archeologico 4090  
Volterra.  
Figuras rojas  
Pittore della Colonna Tuscanica  
300-270 a.C.  
A: Charun caricaturizado.  
B: Figura masculina desnuda.

Pasquinucci, 1968: 83, LXXII.

#### **C78**

Crátera de Columnas  
Firenze. Museo Archeologico 4121  
Volterra  
Figuras rojas.  
300-270 a.C.  
A: Figura femenina cubierta por un manto.  
B: Pigmeo desnudo

Pasquinucci, 1968: 85, LXXVI

#### **C79**



Hidria  
Vuilla Giulia 2319  
Falerii. Necropolis de Valsiarosa Tumba 7  
Cerámica argentata  
s. III a.C.  
Ciclo de Heracles

Michetti, 2003: 35-37, n. 457; De Lucia; Michetti, 2005.

B1

Cista  
Londres British Museum BM 744  
Bronce  
Praeneste  
300 a.C.  
A : Dionisos entre sátiros y menades  
B : Perséfone retornando del más allá

LIMC III, Dionysos/Fufluns p. 535 nº 50

B2

Cista  
Londres British Museum BM 47.11 -1 . 15  
Bronce  
Praeneste  
Finales del s. IV a.C. principios del s. III a.C.  
Aita sentado y dando la mano a una difunta, junto a otro personaje a caballo.

LIMC IV, Hades/Aita, Calu p. 396, nº 8.

E1

Espejo  
Museo Vaticano Gregoriano Etrusco 12687  
Vulci  
Mediados s. IV a.C.  
Turms con la hinhial de Tiresias y Odiseo.

LIMC VIII, s.v. *Turms*, 106, nº 103 ; Beazley, 1949 : 6, nota 31. fig. 5

E2

Espejo  
Berlin Staatliche Museen Fr154  
Bronce  
s. III a.C.  
Turms toca con el caduceo a un muerto entre dos personajes.

LIMC VIII sv. *Turm*, nº 138.